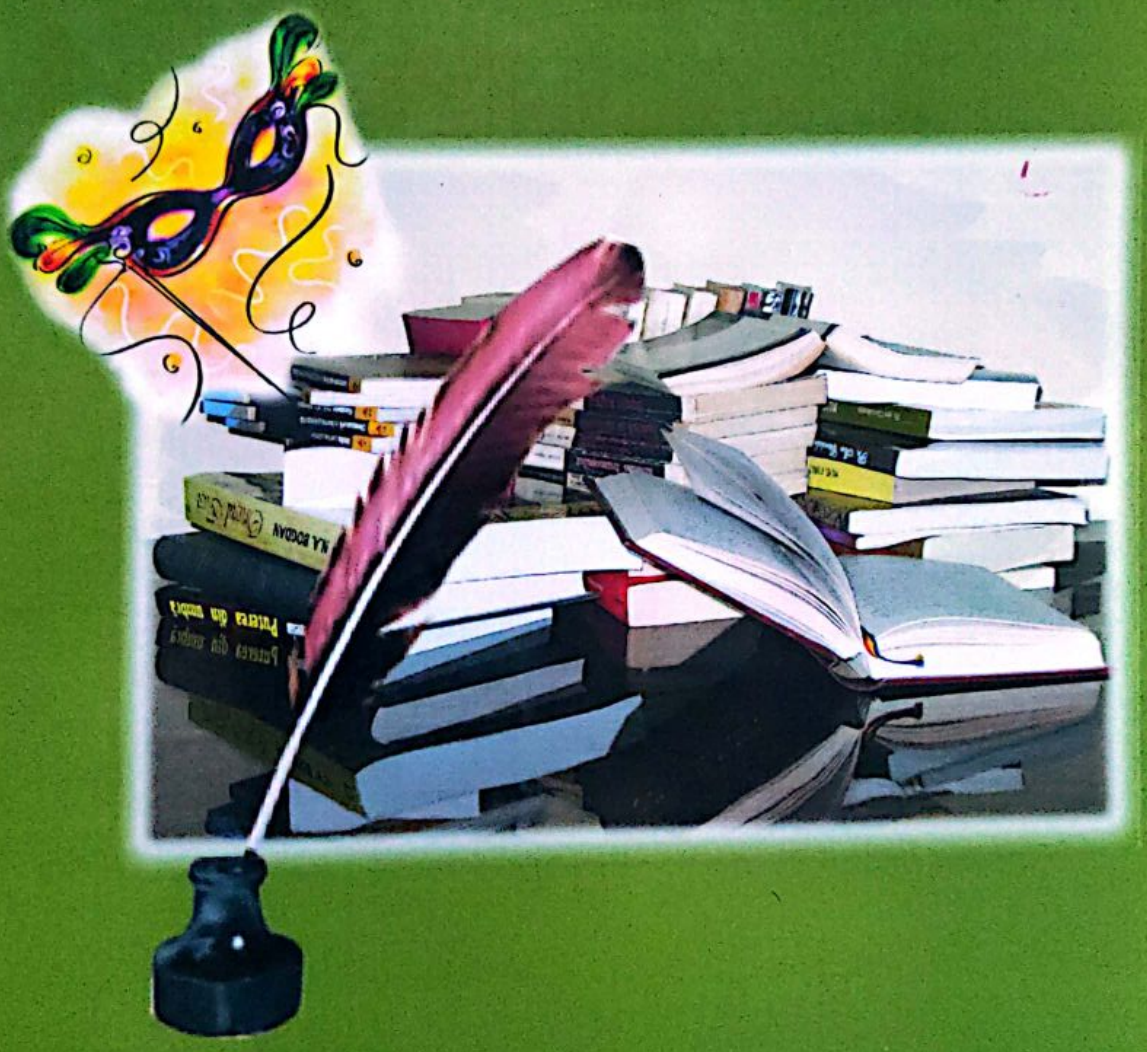
Ada Popovici



Limbajul dramatic și orizontul de așteptare estetică

Scanned with CamScanner

SUMAR

Argumentum. Catharsis şi patronaj. Autosuficienţă şi (in)eficienţă 7. Autosuficienţă şi inerenţă 5. Autosuficienţă şi recurenţă 10. Nevoia de receptare imediată 13. Artistul, vehicul divin 14. Delimitări 15.

Secţiunea I. Consideraţii teoretice 17

Capitolul I. Catharsis şi mimesis. Sancţionare constructivă 17. *Catharsis* şi dialectică 19. *Catharsis* şi normare 24. *Catharsis* şi sociologie 25. *Catharsis* şi *mimesis* secundar 27. *Catharsis* şi mediere 31. Receptare, identificare, dedublare 35. *Catharsis* şi *aïsthesis* 36. Hamlet cel fals 38.

Capitolul al II-lea. Ecoul imediatului. Spectacolul – eveniment sub semnul evenimentului. Sub semnul minimei redevenţe 41. Evenimenţial şi referenţial 45. Răsfăţul bufonului regal sau lebăda, leoaica în iarnă şi cedrul 56. Relativitatea luminii solare 62. Dinastia regenţelor 65. Molière, cumătrul regelui 68. Satiră şi comandă 71. Prietenie şi funambulie 72. Jenantele prologuri 73. *„Etudiez la cour et connaissez la ville..."* 76. O lume pe dos ? 78. Evenimenţialul unui teatru tânăr 83. Evenimenţial în secolul evenimentului 94.

Capitolul al III-lea. Structurile dramatice sub semnul provocării. Mutaţie şi limită 97. Explicare, implicare, incitare 98. Capcana *suspense*-ului 101. *Vox populi, vox Dei.* Sfârşitul aşteptat 102. Falsa demonetizare sau de ce coboară zeul din maşinărie 103. Normalitatea vizitei divine 108. Cercul care se închide sau arbitrajul uman 109. Primatul esteticului 113. Divinitate şi cauzalitate 115. Surpriza justiţiei regale 118. Un *deus ex machina* greu de crezut 120. Zeul din maşina presei 12. Unde-i lege... sau fericirea normată 124. *Happy ending* biblic sau corijarea mitului 126 *„Vreo istorie pe apă..."* 127. Încurcături şi permutări 129. *Qui-pro-quo* şi *travesti* 130. Hamlet sau primatul modei 131. Indiferenţa finalului 132. Polimorfismul indiferenţei 133. Un *happy ending* alegoric şi justiţiar 135. Suprema ironie a *happy ending*-ului 136. *Happy ending* trist 138. Existenţa ca martor 139. O morfologie a eroului negativ. Sinuciderea ca loc comun. 141. Ispăşitorii 143. Rezistenţa morală anti-dezumanizantă 149. Finalul impus, metaforă a crizei 152. În final, despre final 156. Provocarea absolută 156.

Capitolul al IV-lea. Tip, mască şi rol. Considerente morfologice în construcţia personajului dramatic. Afinitate şi identitate 161. Personaj şi oglindă 165. Mitică, Rică, Fănică 166. Epoci şi caractere 174. Categorisiri. *Commedia dell'Arte* 178. Drumul spinos al teatrului spre sine 179. Căutări şi modulaţii 181 Italia, patria lui Arlecchino? Cu Arlecchino în infern 183. Cu Arlecchino în Orient 184. Improvizaţie absolută sau codificare totală? 187. Cu Arlecchino printre măşti 190. Model şi iradiere. Măşti europene 192. Inimiciţii ereditare 194. Punch sau Hamlet ? 199. *Commedia...* shakespeariană ? 202. *Commedia...* franceză 207. Triumful lui Arlecchino (asupra lui Sganarelle). Conformism sau polemică ? 211. Progenitura lui Arlecchino 214. Salutara dizgraţie 218. Comanda explicită 219. Arlecchino – învingătorul învins 222. Moartea lui Arlecchino 225. Un anti-Arlecchino 226. Sub specie danubiană 231. Cortina 234.

Scanned with CamScanner

Capitolul al V-lea. Caricatură şi pledoarie pro domo. Autoportretele teatrului. Teatrul în faţa oglinzii 235. Teatrul în ramă 236. Modernitatea unui autoportret renascentist 240. Oglinzi şi modele 243. Teatrul ca pretext de meditaţie 246. Oglinzi şi spaţii. Teatrul ca decor 248. Oglinda mesmerizată 251. Teatrul lumii teatrale 260. Oglindă şi *panopticum* 272. Oglindire şi persuasiune 273. Molière, polemicul 275. Molièresc, caragialesc 282. *Commedia dell' Arte* – (auto)portret din perioada târzie 285. *Finita la Commedia*... sau Gozzi, paladinul măştilor de vânt 288. Oglinda fără măşti 295.

Secţiunea a II-a – Teatrul românesc 297

Capitolul I. Sub zodia evenimenţialului. Revoluţia unei mentalităţi 297. Şcoală şi teatru 301. Sub specie epigramatică şi satirică 307. Sub specie socială şi polemică 311 Sub specie conformist-modernă 315. Sub specie naţională şi estetică 320. Sub specie tematică 328. Sub specie evenimenţială 330. Un fapt împlinit 331. Confirmarea 337.

Capitolul al II-lea. Sub zodia concurenţei. Premise social istorice 345. Panoramări 349. Un teatru prea strâmt 351. Prin sciziparitate 358. Cerere, ofertă, intenţionalitate în textul dramatic 361. Diversitate şi cauzalitate 362. Specii şi subspecii. Drama istorică 367. Dramaturgii noilor teatre 385. Cerere, ofertă, variaţie tematică 390. Final de lume 394.

Capitolul al III-lea. Teatrul pândit. Scena contemporană românească şi istoria 395

Partea I. În loc de prefaţă. Omul de teatru în socialism sau schizofrenia necesară. Daramaturgul socialist – schiţă de portret 395. Palimpseste contemporane 397. Dificultăţi metodologice 398. Profitabila derută sau şansa contextual-istorică a valorii 399. Văzutul şi nevăzutul unei ştafete 400.

Partea a II-a. Oţiosul calvar. Barometrul credibilităţii 404. Drobul de sare discriminant 407. Cominter-naţionalism 409. Impact şi transfer de mentalitate 412. Strict la obiect 414. Domeniul exigenţelor normate 419. Chinurile (pre)facerii 424.

Partea a III-a. Scurtul drum al teatrului (postbelic) spre sine. Socialism şi naţionalism sau istoria ca alibi 430. Prin noaptea luminilor rampei 435. Teama de artă 438. Copiosul referenţial 440.

Partea a IV-a. Textul dramatic ca martor. Deceniile echivocului 442. Dramaturgia zâmbetului amar. 443. Oropsiţii croitori de ţară 446. Spinoasa ţeapă. 450. Scurtă epopee a demolării 455.

Partea a V-a. În loc de concluzie. Publicul pierdut 459. Surâzând spre trecut 459. *Anafora ton museon* 460

Bibliografie 461

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Argumentum – *Catharsis* şi patronaj

„... Arta este, cum am putea zice mai bine ? este încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc... care are nevoie, pentru a fi satisfăcut, de o satisfacere tot din partea unui spirit, care şi acela... În fine... da, în fine..."
(I. L. Caragiale – *O conferenţă*)

Autosuficienţă şi (in)eficienţă. Sistemul iniţiat în 1967, la deschiderea cursului de romanistică al Universităţii din Konstanz, de Hans Robert Jauss era exact ceea ce autorul îşi propusese – o ***hermeneutică***. Destinat iniţial a rezolva divergenţa polarizantă *critică literară istorică/critică „marxistă"* (adică sociologică, nn.), descoperind pe parcurs că, în materie de discuţie estetică, este mai interesant procesul decât rezultatul, deja arhicunoscutul concept al ***orizontului de aşteptare*** a avut un destin, considerăm, nescontat nici de autorul său. Noţiunea putându-se încadra comod în categoria celor „de frontieră", destinul său în critica literară a fost contrastant: o parte a criticii a îmbrăţişat-o fără s-o asimileze deplin, cealaltă a criticat-o fără să o înţeleagă realmente.

Este adevărat că face parte dintre acele concepte pe care le-am putea numi 'autosuficiente', concepte de o falsă limpiditate *ipso facto*, părând a spune totul dintr-o privire chiar unui cititor mai avizat al veacului nostru (avizat, dar, vai, atât de grăbit). Cine nu ştie „totul" despre *'catharsis'*, *'ut pictura poesis'*, *'regula celor trei unităţi'*, *'conflictul dintre pasiune şi raţiune'*, *conflictul dintre sentiment şi datorie'*, *'efectul de distanţare'*, *'opera aperta'* sau... *'orizontul de aşteptare' ?!* Sunt noţiuni pe care chiar şi un elev de liceu binişor informat le vehiculează „după ureche" cu teribilism cultural juvenil, fără a avea, de regulă, idee de autorul, contextul istoric-cultural sau semnificaţia reală a acestora. Sigur, e tristul privilegiu al profesorului cu umor să ducă ancheta mai departe – *care* trei unităţi ? *ce fel de catharsis* ? distanţarea *cui*de *ce* ? opera deschisă *încotro* ? – privilegiu de care nu mai uzează decât rar, efectul – aşteptat (!) – de încurcătură a imprudentului elev fiind tot mai frecvent înlocuit de nonşalantul „nu ştiu, am auzit undeva/am citit într-o carte de comentarii literare/am găsit pe *'net*...".

Dar această falsă limpiditate, această autosuficienţă este tocmai cea care a generat polimorfismul conceptului. Termenul, dealtfel, nu este creaţie a lui Hans Robert Jauss, el fiind preluat – ca unitate lexicală – şi remodelat de acesta după Karl Popper. Preocupat de filosofia ştiinţei ca aspect fenomenologic al gnoseologiei, acesta pomeneşte în repetate rânduri despre această formă a cunoaşterii pe care o denumeşte ***orizontul de aşteptare al ştiinţei***. În prelegerea sa susţinută la Paterhouse, Cambridge, în 1953 şi publicată ulterior sub titlul *Ştiinţa: conjecturi şi infirmări*, Karl Raimund Popper defineşte conceptul ca pe

„o «cunoaştere» care, deşi nu este valabilă a priori, este a priori din punct de vedere psihologic sau genetic, adică, anterioară întregii experienţe

observaţionale (subl. aut.)"[1]
şi consemnează ca pe una dintre cele mai importante forme ale ei

„aşteptarea de a descoperi regularităţi. Ea este strâns legată de predispoziţia înnăscută de a căuta regularităţi sau de nevoia de a descoperi regularităţi [...] care este a priori *din punct de vedere psihologic, corespunde în mare măsură cu «legea cauzalităţii» despre care Kant a crezut că este o parte a înzestrării noastre mintale şi că este valabilă* a priori (subl. ns.)"[2].

Precum se vede, găsind o relaţie cu apriorismul kantian, Popper presupune nevoia de categorial ca fiind inerentă minţii umane, ceea ce transferă discuţia din domeniul psihologiei în domeniul logicii, lucru explicabil la un gnoseolog. Pornind de la exemplul dat de D. Kaatz, acela al unei psici flămânde pentru care mediul înconjurător se împarte în lucruri comestibile şi lucruri necomestibile, Popper conchide:

„În cazul animalului, punctul de vedere îl reprezintă necesităţile sale, preocuparea de moment, aşteptările sale, iar în cazul omului de ştiinţă, interesele sale teoretice, problema specifică aflată în curs de cercetare, conjecturile şi anticipărie sale, teoriile pe care el le acceptă ca un fel de cunoaştere prealabilă: sistemul său de referinţă, «orizontul său de aşteptare» (subl. ns.)"[3].

Jauss, ocupându-se de receptarea operei literare, transferă conceptul din gnoseologie în domeniul estetic, lasă deoparte caracterul predeterminat din punctul de vedere al operaţiilor logicii şi îl ia ca bază de discuţie în domeniul **experienţei culturale care preorientează percepţia, sancţionarea şi înţelegerea operei de artă, în speţă a celei literare.** Dându-i valenţe euristice, el îi subliniază conotaţia istorică şi îl redefineşte ca fiind

„efectul produs de ea (de opera de artă, nn.) *în sistemul de referinţă obiectivabil al aşteptărilor ce se constituie pentru fiecare operă în momentul istoric al apariţiei ei din experienţa prealabilă a genului artistic respectiv, din forma şi tematica operelor anterior cunoscute şi din opoziţia dintre limbajul artistic şi cel practic* (subl. ns.)"[4].

Avem aici enumerate la modul reductiv sursele apariţiei acestui concept, reducând ultimamente efectul noilor achiziţii estetice la suprapunerea noilor experienţe pe cele vechi, cu plus sau minus evolutiv. Astfel, individul consumator de artă, ca experienţă artistică, dispune, în momentul receptării primare a unei opere de artă, de

„o preştiinţă, moment ce face parte din experienţa însăşi şi pe baza căreia noul de care luăm cunoştinţă devine cognoscibil, descifrabil în contextul experienţei deja acumulate. (subl. aut.)"[5].

Revenind la critica literară, am observat, trecând în revistă literatura de specialitate dedicată ideii (între care cea română consemnează chiar un volum întreg[6], într-o perioadă în care puţine sisteme critice occidentale îşi făceau loc în tiparul românesc) că preocuparea majoră a fost mai ales de a pune în lumină **aspectele discutabile sau sensibile ale teoriei:** ***nevoia existenţei unui „cititor ideal"***, iar acesta *nu poate fi obiectiv faţă de normă, nici suficient de subiectiv faţă de variaţie;* ***pluralitatea a ceea ce Jauss numeşte „textul receptorului"***, nu departe de *opera deschisă*

[1] Karl R. Popper, *Conjecturi şi infirmări.* Bucureşti: Editura Trei, 2002, p. 67.
[2] L. cit.
[3] *Id.*, p. 66.
[4] Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară.* Bucureşti: Editura Univers 1983, p. 120.
[5] L. cit.
[6] *Evoluţia artei şi exigenţele receptării,* coordonatori Dumitru Matei şi Gheorghe Stroia. Bucureşti: Editura Meridiane, 1985.

Scanned with CamScanner

a lui Eco, ceea ce *pune sub semnul întrebării valoarea de generalitate a judecății critice*; ***implicarea factorului temporal-istoric în aprecierea operei***, iarăşi aproape de un alt concept „autosuficient", cel al *mutației valorilor estetice*; ***fragila graniță între valoare, gust şi modă***, atât de temută de critici şi alte aspecte insuficient aprofundate de critică. Ne amintim trista butadă atribuită lui Hegel: „din câți discipoli am avut, nu m-a înțeles decât unul singur... şi acela m-a înțeles prost."

Toate aceste obiecții şi altele conțineau în sine ca pe o ironie incapacitatea de a pricepe că **Jauss opune criticii şi istoriei literare tributariste şi prea sistematizante tocmai *o hermeneutică***; el nu vede analiza de text ca pe o demonstrare a unui punct de vedere, ca pe o diorama eternă, ci ca pe ***contemplarea cineticii unui sistem în care materia este tocmai rezultanta curbelor energetice***. Această perspectivă prezenta avantajul a *două niveluri cognitive şi cogitive vectorial concomitente*: cel ***denotativ***, vertical, sincronic – al **radiografierii unui moment ca rezultantă a determinanților săi temporali** şi cel ***conotativ***, **orizontal, diacronic – meditația asupra creației artistice ca devenire, ca proces**. Sau poate criticii lui Jauss s-au temut să ducă până la ultimele consecințe aplicarea ideii. Să nu uităm că anii '60-'70 au fost ani de extraordinară efervescență în privința apariției a mereu şi mereu alte sisteme critice, analitice, estetice, fie ele teoretizante sau pragmatice.

De altfel, conceptul acceptat politicos şi nu prea operațional de critică a fost îmbrățişat cu bucurie de sociologie. Ştiință încă în curs de autodelimitare în acei ani, aceasta a înțeles **utilitatea unei teorii care să pună pe primul plan subiectul – singular sau plural – al faptului social, fie el estetic sau nu**. Sociologia, pornind de la Popper în egală măsură, a dezvoltat conceptul sub multiple aspecte, adăugând orizontului de aşteptare estetică pe cel de aşteptare *socială, politică, mediatică, psihologică, materială* etc. Nu este mai puțin adevărat că şi această tot mai exactă ştiință a operat o sensibilă **simplificare conceptuală**, accentuând mai ales orizontul de aşteptare sub aspectul său *statistic*. Căci statistica este principalul său sistem de referință: instrument de măsură şi criteriu axiologic.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

*

Autosuficiență şi inerență. Ne propunem în prezenta analiză să încercăm a aplica hermeneutica lui Jauss la unul dintre domeniile creației artistice dintre cele mai sensibile la orizontul de aşteptare de orice factură ar fi el – la **domeniul artelor dramatice**. Excurs cu dublă valență. Pe de o parte – el apare imens simplificat de **adresabilitatea directă** a spectacolului, ca manifestare estetică imediată şi irepetabilă, de *implicarea nemijlocită a destinatarului şi, concomitent, a receptorului, în actul comunicării estetice şi non-estetice*. Pe de altă parte – tocmai această implicare directă determină o cotă de **perisabilitate sporită** până la indiscernibil, căci, o dată cu epoca, cu dispariția publicului şi a gustului, care este un alt nume al orizontului de aşteptare, dispare şi motivația directă a spectacolului, iar componenta vie, imediată a acestuia este cea mai greu de fixat *pro memoria*. Iar atunci când este fixată (v. înregistrările televizate ale spectacolelor de teatru), *s-ar putea să nu mai spună mare lucru publicului altei generații*, variabilă care nu se poate a nu fi luată în considerare. Nu suntem, cum iarăşi se vede, departe de lovinesciana *mutație a valorilor estetice*.

Cu mult mai greu va fi, deci, de a discerne influența orizontului de aşteptare al spectatorului – să evităm, deocamdată, termenul de public, din necesități epistemologice –

Scanned with CamScanner

asupra teatrului antic sau medieval decât asupra celui de factură populară sau contemporană. De cele mai multe ori, reduşi la o muncă de „arheologie critică" analogă celei pe care indoeuropenistul o aplică unei obscure rădăcini lexicale, nu vom fi capabili – şi nici nu vom avea prezumţiozitatea – de a emite nimic altceva decât *simple supoziţii*. Nu din teama de a nu greşi; din ***conştiinţa relativităţii noţionale.***

Desigur, nu vom lua termenul în sensul strict în care îl folosesc Jauss sau Popper, deoarece aplicarea la domeniul specatcularului îi multiplică şi îi intensifică semantica. Vom vorbi despre orizontul de aşteptare privit, cumva, în oglindă, în sensul fundamental al **răspunsului pe care teatrul – ca instituţie sau ca structuri separate – l-a avut de dat puternicului *feedback* pe care tocmai orizontul de aşteptare al receptorului, fie acesta comanditar, spectator avizat (critic, teatrolog), spectator întâmplător sau spectator plătitor, îl manifestă direct, spontan şi intens în chiar momentul receptării.**

Este vorba de ceea ce în psihologia comunicării se numeşte *feedback secund* (fb II E→R), reacţia spontan-autocorectivă a emiţătorului (printr-o emisie secundă) la reacţia retransmisă a receptorului la prima emisie (care ar corespunde, în termenii discuţiei noastre, tocmai *experienţei preconceptuale*). Altfel spus, cum se pregătesc textul şi spectacolul dramatic să vină în întâmpinarea aşteptărilor celor din faţa lor, să răspundă presiunii unor pretenţii, fie ele de orice vector direcţional ar fi (de sus în jos – **normativă**, de jos în sus – **optativă/hortativă**). Şi repetăm faptul că acestea, confruntate direct cu aceste reacţii, au a se preocupa cel mai mult de a da răspunsul aşteptat.

Căci ***arta este un produs de consum***. Oricât de infamantă le-ar putea părea această etichetă celor care, familiarizaţi cu mecanismele creaţiei, ştiu cât efort – şi de ce calitate – implică ea, nu mai puţin rămâne un *datum* cert faptul că arta, apărută, vorba vechilor manuale, „pe o anumită treaptă superioară de dezvoltare a societăţii umane", nu răspunde niciunei nevoi materiale imediate; poate, înafara celor ale creatorului.

Istoria umanităţii se confundă, până la un punct, cu istoria marilor sale creaţii artistice; respectiv, cu acele mari creaţii ce ne-au parvenit, integral sau în ruine, deci ne-au trezit curiozitatea de a le descifra povestea. Tot astfel, mitologiile şi folclorul popoarelor sunt pline de balauri, *probabil ca o soluţie la întrebările stârnite în mintea oamenilor la găsirea ocazională a fosilelor gigante ale dispăruţilor saurieni.*

*

Autosuficienţă şi recurenţă. Să fi apărut şi arta ca o extensie a memoriei ? Northrop Frye, după criteriul capacităţii de acţiune a eroului, propune cinci module ficţionale dintre care primul este dedicat zeului din mit şi cel de-al doilea eroului, semizeului, *„zeului muritor"*, inserând mitologia printre modulele creaţiei spirituale predominant estetice, în seria *„anotimpurilor arhetipale"* ale sale ea fiind asociată *toamnei*, pentru că dispariţia zeului/eroului marchează sfârşitul ciclului divin şi începutul celui terestru:

„Dacă moartea unui zeu se asociază adesea cu toamna sau cu asfinţitul soarelui, aceasta nu înseamnă că eroul întruchipează un zeu al vegetaţiei sau al soarelui, ci numai că este supus morţii, indiferent de tărâmul în care operează [...] Aceeaşi asociere cu apusul soarelui şi căderea frunzelor se păstrează şi în legendă [...]"[1].

[1] Northrop Frye, *Moduri ficţionale tragice*, în vol. *Anatomia criticii*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 42.

Scanned with CamScanner

Or, mitul, legendă sociologizată şi ideologizată, este, fără îndoială, o formă a memoriei colective:

„Oricare istorie mitică relatând originea a ceva presupune şi prelungeşte cosmogonia."[1].

Găsim, în această afirmaţie, cel puţin două sensuri: **a.** *păstrarea mitului este o datorie a colectivităţii* şi **b.** *zicerea lui actualizează cosmogonia, adică repetarea sa continuă – condiţie a memoriei – este o formă de menţinere a lumii.* Deci, oricum am interpreta ideea de mit, mitologia, ca primă formă de creaţie, la graniţa dintre sacru şi profan, ***dedică mereu lumea creatorilor ei.*** Iar ofranda trebuie să fie imuabilă şi *împodobită*; de unde – mitul ca o continuă *îmbogăţire* a memoriei.

Această supoziţie îşi găseşte cu prisosinţă aplicaţia în privinţa originilor manifestărilor primitive cu caracter dramatic, în ***geneza impersonării.*** Povestit de un rapsod, cîntat de corul ţapilor în *satyrodromena*, jucat de protagoniştii aflaţi în dialog cu corifeul şi comentat de întregul cor, teatrul apare *ca o formă de prezentare sensibilizată a mitului, un recurs la memoria colectivă, implicit la orizontul de aşteptare colectiv.* Iar mitologia, de oricare factură ar fi ea, *oferă un răspuns la întrebările pe care, înfricoşat de golul care se deschide în urma lui, omul primitiv şi le pune*:

„[...] dincolo de toate acestea, nu trebuie să neglijăm faptul că, întotdeauna, mitul c a u t ă ceva. [...] Se cuvine precizat că ne interesează însă nu atât c e caută mitul, cu mai degrabă c u m şi în ce scop (subl. aut)."[2].

Aici apare, după părerea noastră, articularea **mitologicului** cu **gnoseologicul**, elucidând individului şi colectivităţii întrebări privind referenţialul ontic, în măsura în care

"trăim într-un univers de aparenţă raţională, în care p u n t e a d e l e g ă t u r ă î n t r e s u b s t a n ţ ă ş i e n e r g i e e s t e i n f o r m a ţ i a şi unde nimic nu pare accidental. N e e t e a m ă m e r e u c ă, d a c ă a m a d m i t e a c c i d e n t u l, a m a d m i t e h a o s u l. Dar haosul ca atare nu există în univers... (subl. ns.)"[3]

şi tot aici găsim, fără îndoială, articularea mitului cu arta, ca formă primară de concretizare şi de repetare a mitului. E de spus că, *asupra credinţei, arta ca derivat al mitului prezintă superioritatea* ***vitezei de reacţie.*** Ea nu se adresează raţionalului, nu are nevoie de verificare, ci emoţionalului, deci *feedback*-ul produs de ea va acţiona parţial la nivelul instinctual.

Iar noi s u n t e m **s i n g u r a s p e c i e c u m e m o r i e e x t r a s o m a t i c ă.**

Toate celelalte animale se bazează pe memoria speciei (instinctele) şi pe memoria individuală (experienţa), complementar suficiente. Dezvoltarea celor două emisfere ale encefalului la om a determinat o destabilizare a acestui raport[4]; depăşit de cantitatea de experienţă pe care a fost nevoit să o înmagazineze, omul a simţit nevoia de a consemna memoriei experienţa colectivă ca şi pe cea individuală în mitologii, poeme, biblioteci, jurnale, memorii, arhive foto şi video etc. De ce ? Din conştiinţa propriei importanţe, desigur, dar *poate şi de frică*. Prevalenţa scrisului sau oralului are prea puţină importanţă. Majoritatea culturilor străvechi lumii – hindusă, celtă, triburi oceanice şi amerindiene etc. – condiţionau supravieţuirea individului, tribului şi a lumii ca entitate de cunoaşterea pe dinafară a mitologiei grupului. Până târziu, limbi de mare cultură – sanscrita, printre altele – nu au fost consemnate în scris. *Importantă este funcţia fundamentală a celui de-al doilea*

---

[1] *Prestigiul magic al "originilor". Mituri de origine şi mituri cosmogonice.* În Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului.* Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 21.

[2] Victor Kernbach, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă.* Bucureşti: Editura Cartea Şcoalelor, 1995, p. 22.

[3] *Id.* p. 28.

[4] Cf. şi Carl Sagan, *Balaurii raiului (The Dragons of Eden).* Chişinău, Editura Elit, f.a., cap. 2 (*Genele şi creierul*), p. 17-44, 4 (*Raiul ca metaforă: evoluţia omului*), p.71-88), 6 (*Poveşti din raiul îndepărtat*), p. 102-123 ş.a.

Scanned with CamScanner

sistem de semnalizare, aceea de ***organizare şi formulare a gândirii****, adică nevoia de a atribui memoriei ca şi raţiunii individuale un cod semantic aparte, menit să înlocuiască memoria speciei cu* ***experienţa speciei.***

Oricare ar fi, însă, originea artei, nu se poate contesta valoarea sa ca *bun „de consum"*, calitatea de *marfă*, implicând, pe lângă aspectele estetice, şi pe cele industriale. Cele mai însemnate capodopere ale sculpturii şi picturii au avut nevoie, pentru a exista, nu numai de geniul creatorului ci şi *de susţinerea unui comanditar*, fie el un nobil cu veleităţi de Mecena, fie o comunitate dornică să-şi potenţeze habitatul, îndeosebi cu o conotaţie narcisistă şi peremptorie. Opere epice de mare prestigiu cum sunt romanele lui Thackeray, Dickens ori Conan Doyle au apărut în foileton în publicaţii ale vremii, unele dintre ele cu prea puţine preocupări literare şi estetice, dar sesizând interesul consumatorilor pentru asemenea *bonus*-uri (tot astfel cum astăzi, în epoca supremaţiei audio-vizualului, *mass media* scrise oferă cumpărătorilor potenţiali „ciubucuri": muzică, filme, mai rar cărţi; *nu dintr-o teleologie a culturalizării, cât mai ales pentru a face vânzări mai mari...*) Înaintea lor, tragediile antice or ciclurile misteriale medievale au avut un caracter strict ocazional şi au fost (unele) câştigătoare ale unor concursuri care le dublau pe cele sportive sau manifestările cu caracter religios; iar piesele de geniu ale lui Shakespeare şi Molière au avut nevoie, pentru a *fi*, de înaltul patronaj al unor monarhi puternic veleitarişti.

Identificăm aşadar trei stadii ale inserţiei socialului în operă, dincolo de susţinerea materială: ***cererea, nevoia, preocuparea receptorului potenţial, disponibilitatea sa de a fi consumator al asemenea acte de comunicare estetică*** (vector – de jos în sus); ***permisiunea, oblăduirea, patronajul, legitimizarea ca act necontrar intereselor grupului/grupurilor conducătoare*** şi ***comanda, desemnarea unui anume creator/ grup de creatori drept emiţători*** (ambele – vector de sus în jos). Între aceşti poli strivit, creatorul trebuie să-şi manifeste... deplina sa originalitate !

*

Ineluctabilitatea aspectului material al comenzii sociale are, aşadar, două explicaţii, ambele de domeniul evidenţei: pe de o parte, arta *are nevoie de un suport material al emoţiei estetice*, fie el marmură şi culoare, fie instrumentele unei orchestre, hârtia şi tiparul ori biletele tăiate la casă care plătesc chiria sălii, costumele, decorurile, tantiemele. Pe de alta, atâta vreme cât artistul este un meşteşugar de mare performanţă, el nu mai poate fi amator, însăşi perfecţionarea – vocaţională ori educaţională – îi ia tot timpul disponibil. Nevoit să trăiască, aşadar, din creaţia sa, el are nevoie de „sponsorizare", ***pentru a crea*** – se ştie că numai concesiunea frânghiilor necesare pentru transportul celebrului *David* al lui Michelangelo a îmbogăţit un negustor – cât şi ***pentru a trăi***; ba, odată cu îmbunătăţirea statutului său social, *pentru a-şi întreţine familia şi atelierul de ucenici*. De aici – un prim nivel al inserţiei socialului în creaţie, pentru că *o* ***comandă socială înseamnă automat o instanţă restrictivă pentru libertatea de creaţie.***

Mai apoi, orice creaţie – şi cea dramatică mai mult decât oricare alta – este destinată, la modul ideal, unui ***consum imediat***, cu toată relativitatea conceptului. (Deşi o nuvelă, un poem, o pictură, o partitură care nu găseşte ecou imediat în contemporaneitate **nu-şi pierde mai nimic din valoarea sa estetică *intrinsecă, absolută***, poate, cel mult, să fie dată uitării, nemaiactualizându-se nicicând. Motivul arhicunoscut, renascentist-romantic, al manuscrisului aflat într-un sertar secret, al picturii de valoare găsite în lada din pod sau al statuii dezgropate în parc, chiar având la origine eventuale întâmplări reale, este

Scanned with CamScanner

totuşi puternic lovit de improbabilitate. Iar cazul redescoperirii unor genii peste secole, cum e cazul lui Fidias, Plaut sau Shakespeare nici nu are caracter de generalitate, ***nici nu ne dă garanţia înţelegerii operei autorului în integritatea ei*, adică, incluzând intenţionalitatea originală a autorului).** Deci – arta nu se scrie pentru posteritate, această superstiţie romantică este o mască a conştiinţei propriilor limite. Şi iată al doilea nivel al inserţiei socialului, de data aceasta direct legat de orizontul de aşteptare: **nevoia de a răspunde *gustului public al epocii*.**

De notat că Jauss trage aici un prim semnal de alarmă, vorbind de cazul minimei rezistenţe, în care „textul creatorului" şi „textul receptorului" se apropie periculos de mult, caz al creaţiei *„culinaristice"*, cum numeşte el[1] tendinţa excesiv concesivă în faţa gustului public al unei epoci care tembelizează prin reţete – şi ele, o formă a structurii de recunoaştere, deci a orizontului de aşteptare – interesul receptorilor.

...Şi iată creaţia artistică strivită, pentru a exista, între aceiaşi doi poli ai presiunii exigenţei socialului care guvernează tiranic existenţa creatorului.

*

Nevoia de receptare imediată este, aşadar, **o constantă a comunicării artistice, cu diferite grade de implicare.** Şi între ramurile creaţiei artistice, din acest punct de vedere, apar diferenţe notabile. Nu acelaşi impact îl va avea o statuie recent inaugurată într-un parc şi o carte recent publicată. Avem aici de-a face nu numai cu cota de interes stârnită de faptul de artă, dar şi cu *intenţionalitatea* lui. O statuie, ca şi o vitrină, poate atrage atenţia întâmplător; *dar o carte nimeni nu o deschide decât intenţionat*; *ergo* – **orizontul de aşteptare presupune şi o componentă a avertizării prealabile.** Este adevărul pe care îl cunosc bine editorii de astăzi care, intenţionat netratând cartea altfel decât ca pe o marfă, o fac obiectul unor campanii publicitare care, dacă par uneori jenant-deplasate cititorului avizat şi cu gust, *nu mai puţin o fac cunoscută unui număr mult sporit de cititori potenţiali*, nefiind aprioric exclusă nici formarea obişnuinţei lecturii la oameni anterior nepreocupaţi de ea. E adevărat că, uneori, efectul de saturaţie publicitară produce reacţia adversă, dar e şi acesta un risc asumabil în societatea de consum. S-au dus vremurile când cititorii cereau medicilor curanţi să le prelungească zilele măcar cu o lună, până la apariţia următorului fascicol al *Documentelor clubului Pickwick,* publicat de Dickens în foileton.

Impactul orizontului de aşteptare este desigur maxim în artele care presupun *ipso facto* prezenţa publicului: teatrul, opera, baletul, concertele etc. Nu numai volitiv, intenţional, căci o carte există şi în absenţa cititorului concret pentru care a fost proiectată – dacă acela, cum spune Jauss, *există* la rândul lui; pentru că „textul receptorului" e mereu altul, *chiar şi pentru acelaşi cititor* –, un cântec îl poţi descifra de pe partitură sau fredona şi de unul singur, o pictură este mai întâi obiect de ambient, cam ca perdeaua sau lampadarul, abia apoi obiect al emoţiei estetice etc. Nu numai volitiv, deci, ci şi structural, spectacolul conţine în sine ideea de public, căci *un spectacol este jucat totdeauna pentru cineva*. În cazul forţat al unei manifestări de acest tip fără nimeni în sală, noţiunea nu se infirmă: actorii joacă pentru ei înşişi, pentru plăcerea relaţiei stabilite între ei, pentru a gusta creaţia în sine, emiţători şi receptori estetici în simultană reciprocitate.

[1] Hans Robert Jauss, *op. cit.* p. 244 ş.u.

Scanned with CamScanner

*

Artistul, vehicul divin. O altă articulare posibilă a artei cu mitul o constituie însăşi ideea de *catharsis*. Avem în acest caz de-a face nu numai cu permanenta recreare a mitului prin tot cortegiul de dansuri şi incantaţii ritualice, cristalizate apoi în spectacolul instituţionalizat, nu numai cu caracterul de jertfă ritualică al interpreţilor (scene plautiene stau mărturie faptului că, iniţial, personaje care mureau *obscenic* – înafara scenei, căci amfiteatrul, loc sacru, nu putea fi „pângărit" cu moartea unui impersonator al eroului – erau jucate de sclavi *realmente ucişi*, un fel de gladiatori ai actoriei, aşa cum luptele de gladiatori aveau, ele însele, un puternic caracter sacrificial). Avem de-a face cu *purificarea prin spectacol*, aşa cum creştinii asistă săptămânal la „sfânta jertfă" care este doar o consacrare a pâinii şi vinului în amintirea jertfei lui Hristos, în interiorul unui gest *"al eternei reîntoarceri"*, după expresia lui Eliade, consacrare care îi purifică *ipso facto* pe cei de faţă, aşa cum, la celţi şi la daci, „regele ales" era, la sfârşitul unui ciclu, sacrificat.

Şi avem de-a face cu sensul său ulterior, post-aristotelian, acela al *curăţirii prin „sfâşiere"*, al ruperii de materie, al proiectării într-o altă existenţă, paralelă şi iluzorie, al uitării de sine. Or, nicăieri capacitatea de translare într-un univers paralel nu este mai mare decât la teatru. O lectură, o solfegiere sunt mereu tributare „releului de control", *funcţiei fatice a comunicării estetice*, faptului de a avea mereu sub ochi semne convenţionale, nu făpturi umane concrete, *feedback* anticatharctic care garantează „trezirea" la sfârşitul lecturii. Apoi, citind, ai posibilitatea de a relua la nesfârşit un pasaj, un episod, un capitol, ***excursul în estetic nu este unic, vectorial, irepetabil. Ceea ce se întâmplă pe scenă, este. Acolo abstracţiunile capătă substanţă, voce, mobilitate, le vezi suflând şi le simţi suferind, până acolo încât uiţi că această viaţă este doar convenţie, cod de comunicare.***

Aceasta este şi cauza probabilă a atât de numeroaselor acuzaţii de „imoralitate" cu care au avut a da piept autorii dramatici, de la Aristofan şi Terenţiu la Caragiale, Ibsen sau Cocteau: cel mai frecvent, spectatorul – şi criticul dramatic este şi el spectator, fie el oricât de specialist – uită, catharctic, că tot ceea ce se vede pe scenă este, fundamentalmente, creaţia cuiva, dramaturg, regizor, actor şi nu existenţe reale.

Din acest punct de vedere, fixarea pe peliculă a actului impersonării şi mai ales accesibilizarea lui electromagnetică şi digitală a îndepărtat dramaticul de artă, furându-i caracterul de irepetabilitate. Acum, consumatorul de cinema poate derula caseta, văzând de oricâte ori vrea un gag, un sărut, un efect special. Ceea ce nu amplifică, ba mai frecvent distruge emoţia catharctică în sine, chiar dacă potenţează alte emoţii, estetice sau nu.

Nu uităm însă a spune că arta, în totalitatea ei, are şi o funcţie de persuasiune *quasi*-hieratică, subsecventă funcţiei conative, respectiv urmărind (sau obţinând fără să urmărească) un anumit efect persuasiv-retoric. Să luăm un exemplu; fie el cât de simplist, va fi ilustrativ. Un arhicunoscut cântec de lume – practic, o doină de înstrăinare – vorbeşte de jalea logodnicei rămase acasă, în timp ce flăcăul s-a dus să-şi facă un rost la Bucureşti. *„Trenule, n-ai avea parte/De şuruburile toate/Şi de şina de sub roate/C-ai dus pe neica departe"*, blesteamă ea. Sau nu ?

Termenii tehnici, şuruburile, şina, nu pot fi considerate a face parte din vocabularul fetei (probabil, semianalfabete) rămase în satul pierdut în Oltenia. Deci – nu ea este autoarea; ea este, cel mult, personajul liric. Cântecul, cu evidentă coloratură urbană, este construit pentru emoţia flăcăului care acum îşi îneacă amarul depărtării de casă la vreo cârciumă din Obor. Dar – ascultându-l, el va retrăi deplin (poate, cu ascunsă satisfacţie)

Scanned with CamScanner

jalea celei rămase în urmă şi-şi va alimenta nădejdea că ea îl aşteaptă, că îi este credincioasă (iluzie finalmente contrazisă de destinul amândurora, dar asta e altceva).

Cântecele ce îndreptăţesc băutura, neascultarea părinţilor, crima pasională etc. nu au asupra auditorilor un efect emoţional pur; se amestecă în ele autoîndreptăţirea, aşa cum greşelilor lumeşti le-au sucombat şi zeii. Nici cele mai sofisticate arii de operă, lieduri, recitative sau oratorii nu au alt efect, atunci când se adresează direct sufletului nostru, vorbind despre ceva ce am trăit sau am suferit (actualizând, adică, funcţia *referenţială*, în cazul de faţă experienţa personală). Auzindu-le, orice reacţie (comportamentală, de pildă) ni se pare mai îndreptăţită: iată, şi în cântec se vorbeşte în aceiaşi termeni în care gîndim noi... **Emoţiei recepţiei i se adaugă emoţia identificării. Cântecul/pagina citită/ spectacolul devenind autonome, devin oarecum *de sorginte divină*** (chiar dacă bine îi cunoaştem autorul...) **Empatia ne face părtaşi la creaţie**, căci facerea unei opere de artă şi facerea lumii vor fi împărtăşit aceeaşi cotă de mister. Aşa trebuie să fi apărut Muzele.

*

Delimitări. Tema aleasă impune totuşi unele precizări. Acestea nu vizează neapărat domeniul terminologic, cât intenţiile şi limitările auto-proiectate ale discuţiei.

Aflat la graniţa esteticii cu sociologia, conceptul de „orizont de aşteptare", introdus de Hans Robert Jauss, cu variantele sale („orizont de aşteptare socială", „orizont de aşteptare estetică" etc.) este, cum spuneam, departe de a fi necunoscut criticii româneşti de specialitate ca şi de a fi utilizat şi aplicat în numeroase studii, mai ales după publicarea în volum a autorului, deşi numitele concepte nu făceau decât să sintetizeze o realitate binecunoscută; nu alta – deşi accentuând mai mult asupra aspectului diacronic – decât mai apropiata *„mutaţie a valorilor estetice"* postulată de E. Lovinescu.

Ideea realizării unei lucrări cu această temă ne-a preocupat de multă vreme, cu atât mai mult cu cât ni se pare că, în cazul unei duceri la bun sfârşit, ea ar putea suplini o oarecare carenţă a criticii de specialitate. Căci cu greu s-ar putea imagina un domeniu al creaţiei artistice mai puternic aflat sub zodia orizontului de aşteptare decât dramaticul. Făcând parte, împreună cu diferitele forme ale artei sunetului, din categoria artelor temporale, a căror existenţă este condiţionată de existenţa unui public, arta spectacolului dramatic, cu tot ce cuprinde ea, este, aşadar, **o artă actualizată mereu în relaţie biunivocă faţă de ceea ce se aşteaptă de la ea de către diferitele segmente ale structurii sociale.**

Mai mult, dacă celelalte elemente o apropie de arta muzicii, cu care şi împarte o seamă de manifestări „de frontieră" (opera, baletul), o deosebire majoră o separă de aceasta: ***coeficientul de imanenţă***. O simfonie, o sonată, un lied chiar, va păstra o valoare sensibil egală în orice secol ar fi cântată, variaţia istorică a factorului estetic fiind destul de mică, variaţie generată mai ales de acumularea şi varietatea istorică; chiar textul dramatic are o latenţă acceptabilă. ***Spectacolul de teatru* aparţine unei arte care *nu se defineşte decât prin impactul său asupra contemporaneităţii***. Cu totul altceva însemna reprezentarea unei tragedii de Euripide pentru spectatorul Atenei antice, când teatrul exista încă limitrof misticului; cu totul altceva poate însemna ea pentru noi. Oricât de documentaţi am fi, nu putem, reluând textul antic într-un spectacol modern, decât *să substituim propriul nostru sistem axiologic*. Nu doar că, în ipoteza unei reconstituiri pe care o credem perfectă, *ne-ar lipsi totuşi orice instrument de verificare a unei identităţi absolute*; dar, chiar presupunând că acest handicap ar putea fi depăşit, ***spectacolul rezultat nu ar avea, pentru publicul de azi, decât cel mult oarecare interes***

Scanned with CamScanner

documentar. Orizontul de aşteptare socială şi estetică s-a modificat infinit.

În consecinţă, **nu** *textul dramatic* – ca text literar – va face obiectul analizei în prezenta lucrare; secolul al XIX-lea ne-a deprins prea mult, în academismul său, cu primatul acestuia. Ceea ce ne interesează este **reconstituirea impactului orizontului public de aşteptare asupra *spectacolului***. Iar orizontul de aşteptare are o ***proiecţie vectorială dublă***, în interiorul căreia este prinsă manifestarea spectaculară. Nu putem judeca o piesă aşa cum judecăm, să zicem, o poezie de Verlaine sau de Eminescu, în termeni (aproape) absoluţi: vom avea totdeauna în faţă nevoia de a ne raporta la ceea ce ştim despre publicul epocii pentru care a fost scrisă piesa.

Dar, dincolo de spectacol, care este perisabil, **textul literar mai păstrează amintirea vremurilor pentru care a fost scris** ? Depune el mărturie despre epoca şi publicul primei rostiri ? Este tocmai ceea ce vom încerca să reconstituim, prin procedee care pot ţine mai mult de arheologie decât de istoria literară. Textul dramatic nu ne va interesa atât sub aspect estetic, ceea ce ar face obiectul unei cercetări mai aplicat-istorice, ci doar în măsura în care el va reflecta inserţia cotidianului primar, atât în sine cât şi mediat-estetic.

De fapt, este greu de explicat de ce în critica românească nu s-au făcut explorări mai intense ale dramaticului pornind de la acest concept, utilizarea lui fiind mai mult tangenţială şi argumentativă decât criterială şi discriminatorie. Explicaţiile ar putea fi două. Prima – factorul **disjunctiv**: aflată la graniţa esteticii cu sociologia, conceptul a putut genera nedumeriri vizând *limitativitatea aplicării*; al doilea – factorul **social-istoric** – se referă la ponderea criticii de teatru la noi.

Înainte de 1989, aceasta era fie excesiv teoretizantă, fie extrem de concretă, de tipul „cronicii de spectacol", ambele marcate de legitime prudenţe axiologice şi „ideologice". Era, desigur, destul de delicată implicarea domeniului sociologic în discuţia receptării spectacolului dramatic. Iar după 1989, odată cu scăderea ponderii dramaticului între fenomenele de artă a spectacolului de la noi, teoria, istoria şi critica de teatru au căzut în desuetudine. Cu atât mai incitant ni se pare ceea ce intenţionăm să întreprindem.

Lucrarea de faţă este concepută pe două planuri, corespunzând celor două secţiuni ale sale: un **excurs teoretic**, vizând relaţia dintre categoriile dramatice şi componentele spectacularului pe de o parte şi orizontul de aşteptare în contemporaneitate pe de alta şi un **excurs istoric**, *aplicabil direct şi exclusiv dramaturgiei româneşti*, urmărind, cum spuneam, în măsura în care se poate reconstitui, inserţia orizontului de aşteptare în ceea ce ne mai rămâne ca mărturie din viaţa spectaculară a unei epoci, fie în textele dramatice propriu-zise, fie în cronici, jurnale, registre ale trupelor, memorii etc. Evident, nu toate epocile vor avea ponderi egale în economia analizei; variabilele vor fi atât de natură intrinsecă – *indiferenţa programatică sau conceptuală a teatrului vremii faţă de receptarea spectacolului* – cât şi extrinsecă – *imposibilitatea de a decela aspectul urmărit din operele dramatice sau din documentele unei perioade*. Evident, iarăşi, în analiza structurilor dramatice ca şi în exemplificările alese, am optat cel mai frecvent pentru autori esenţiali ai literaturii româneşti şi universale, din considerente ce ţin de comoditatea referenţialităţii, de nevoia de a ne asigura de existenţa unui fond comun aperceptiv cu cititorul.

Evident, în sfârşit, rezultatele nu vor avea pretenţia de exactitate a unei demonstraţii ştiinţifice; ne vom feri de concluzii absolute, tocmai datorită relativităţii conceptuale despre care am vorbit. Dar, dacă argumentaţia, oricât de supusă perisabilităţii, va oferi o cât de relativă imagine asupra fiecărei epoci prin ceea ce aştepta de la teatrul ei, cercetarea îşi va fi atins obiectul.

Scanned with CamScanner

Secțiunea I – Considerații teoretice

Capitolul I – *Catharsis* şi *mimesis*

„UN TURC (către orhestră) – Banabak*! Cânta la mine un* **manè** ghiuzel, ghiuzel, *ha! sa zicem la tine:* aferim ciugiuk.*"*
(V. Alecsandri – *Iaşii în carnaval*)

Sancționare constructivă. În a sa *Schiță pentru o teorie şi o istorie a experienței estetice*, H. R. Jauss postulează că valorificarea experienței estetice, ineluctabil legată de procesul receptării, comportă anumiți „paşi" obligatorii, etape integrante şi integratoare, pe care autorul îi denumeşte

„p o i e s i s : latura productivă a experienței estetice",
„a i s t h e s i s : latura receptivă a experienței estetice" şi
„k a t h a r s i s : valența comunicativă a experienței estetice (subl. aut.)"[1].

După cum se vede, esteticianul concepe impulsul creator ca *d e c l a n ş a t d e î n s ă ş i e x p e r i e n ț a e s t e t i c ă*. Altfel spus, *contactul continuu cu plăsmuiri ale minții umane având finalitate exclusiv sau inclusiv estetică determină pe de o parte anumită structurare axiologică a spiritului (aproximativ identificabilă cu gustul), iar pe de altă parte un anume imbold imitativ sau emulativ.*

Ne aflăm în proximitatea unui cerc vicios, în care *experiența estetică, formativă axiologic şi psihologic, generează impulsul creator* care, la rândul lui, *preorientează experiența estetică.* ***Arta ar fi, deci, cauza ultimă a artei.***

Interesant este faptul că Jauss pune pe primul plan acest *poiesis*, care implică (inclusiv terminologic) ideea de creație. Experiența estetică este, am zice, modelatoare pentru conştiințe, ea creează (*p o i e s i s*) reprezentările noastre estetice (*a i s t h e s i s*) şi, prin aceasta, jalonează orizontul nostru de aşteptare estetică (*k a t h a r s i s*). Fie că ajunge sau nu la stadiul de creator, fie că acea „secreție" a spiritului său are sau nu valoare sancționabilă din punct de vedere al gustului public sau al esteticii analoge, fiecare individ se înscrie, prin însuşi contactul repetat, conştient şi dorit cu faptul estetic, în categoria celor aleşi. Precizează însă autorul că

„facultatea productivă a experienței estetice (poiesis-ul, nn*) şi efectul ei catharctic se confundă; artistul, ce dă formă poetică experienței sale, r e a l i z e a z ă, c o n c o m i t e n t c u b u c u r i a o p e r e i d e s ă v â r ş i t e, a c e a d e s c ă t u ş a r e s u f l e t e a s c ă d i n c a r e s e p o a t e î m p ă r t ă ş i ş i d e s t i n a t a r u l s ă u.* (subl.ns.)"[2].

În spiritul esteticii germane, puternic influențată de filosofia clasică şi de teoria geniului, care a obsedat secolul al XIX-lea (de influență post-romantică), Jauss include,

[1] H. R. Jauss, *op. cit.* Fragmentele citate reprezintă titlurile a trei subcapitole ale lucrării.
[2] *Idem* p. 56.

Scanned with CamScanner

aşadar, în efectul operei asupra destinatarului său şi ceea ce platonicienii au denumit *„entuziasm", osmotică transmitere a extazului eului creator în însuşi momentul creaţiei, euforia acestuia de a fi găsit expresia cea mai justă prin care transmiterea sentimentelor sale să se realizeze cât mai exact şi mai emoţionant.* **Autoreflexivitatea operei devine atunci narcisistă faţă de mesaj,** la nivelul semnificatului şi al semnificantului în egală măsură (exacerbare a funcţiei expresive a comunicării). Conceptul ar transcrie ceea ce denumim noi opere „inspirate", realizate în momente de graţie, sau ceea ce numeau poeţii antici *a fi vizitat de muze.* Faptul că uneori seducţia operei depăşeşte exponenţial această autoreflexivitate, este contribuţia receptorului, adăugarea propriilor reprezentări şi emoţii; şi acesta este faptul care ne preocupă în capitolul de faţă.

Pe de altă parte, îndrăznim a opina, revenind la terminologia lui Jauss, că şi *experienţa estetică* este, epistemologic vorbind, un concept autosuficient, însumând totalitatea contactelor de natură experimentală cu o anumită realitate, în cazul de faţă acea parte a producţiei inteligenţei umane care are ca scop satisfacerea nevoii de frumos, stimularea sensibilităţii şi judecăţii afective, educarea nevoii de frumos prin redundanţă ofertaţională, respectiv cu ansamblul a ceea ce este creaţie artistică supusă percepţiei noastre şi, de la un punct înainte, valorizării noastre. Acest punct, reprezentat de momentul în care contactul cu *poiesis*-ul cu finalitate estetică devine o obişnuinţă, se înscrie între coordonatele existenţei noastre: momentul când frumosul propriu-zis, de orice nivel calitativ ar fi el (de orice nivel calitativ am reuşit să cucerim) ne este necesar precum hainele sau focul (inutile preistoriei speciei).

Or, nevoia de frumos nu este, împotriva a tot ce ar susţine filosofia clasică, înnăscută speciei umane şi nici măcar codificabilă şi transmisibilă genetic, ca anumite abilităţi neuromotorii. Şi atunci – ce anume determină oamenii să se apropie de producţiile artistice de orice tip, pentru ca apoi acestea să devină componente mandatorii ale existenţei lor ? *Modelul uman, comportamentul social învăţat,* în care noului individ i se oferă o serie de coordonate ale existenţei: tipul de hrană, coordonatele vestimentare sau de habitat, regulile de circulaţie, codul moral sau, cronologic ultimamente poate, *preferinţele estetice* (pe care el le modelează ulterior conform datelor propriei personalităţi). Acesta este orizontul de aşteptare *estetică* şi tot aşa se poate vorbi de un orizont al aşteptării etice, morale sau politice.

În acest domeniu, orice judecată de valoare este riscată, fiind apodictică; iar experienţa estetică nu se poate aprecia decât în funcţie de frecvenţa şi calitatea acestor contacte, formând ceea ce se numeşte îndeobşte „gust", un concept, cum am văzut, relativ empiric. Se întrevede aici un cerc vicios: ***gustul este format de preferinţe culturale, preferinţele sunt determinate de frecvenţa contactului, frecvenţa contactului cu un anumit gen şi nu cu altul este dată de gust.*** Continuitatea experienţei estetice (şi, prin extensie, culturale) ne modelează; noi ne modelăm continuu experienţa estetică, lărgind-o (paradoxul sferei cunoaşterii, emis de Solomon Marcus) sau îngustând-o (specializare sau plafonare, după caz).

Productivitatea curiozităţii naturale a speciei *aici* se manifestă. Interesul pentru tot mai variate sau mai elaborate experienţe estetice se traduce în modelarea evolutivă a gustului; cercul vicios devine spirală ascendentă. Desigur, şi contrariul este valabil, reducerea experienţei culturale, din diferite motive, printre care *autosuficienţa, frica de nou* şi *suspiciozitatea pentru varietate* nu stau pe ultimul loc, determină

Scanned with CamScanner

descendența spiralei, devenită plană și centripetă, până la punctul stagnării.

Dar aici intervine **educația**. Nu ne referim la educația estetică propriu-zisă, aceasta este adesea înțeleasă ca *inculcarea forțată a unor preferințe estetice anterior validate, respectiv chestionabile, către o nouă generație*. Ne referim la *educația întru curajul de a cuceri noi frontiere ale experienței, de a „încerca și altceva", de a-și birui instinctul contrar curiozității și, într-o măsură, contemporan acestuia:* ***aprehensiunea****, iarăși relativ naturală a animalului (fie el și social)* ***pentru nou****, frica de experiment*. Nu trebuie uitat că în chiar acest sens formativ discută Jauss conceptul de orizont de așteptare.

Între acești doi poli evoluează, așadar, experiența noastră estetică. Mulți indivizi rămân sclavii unei concepții, unei baterii limitate de experiențe estetice, unor prejudecăți, doar din vertijul temerii de necunoscut pe care o încearcă ori de câte ori fac un pas gnoseologic înainte. Dar și aceștia rămân, statistic vorbind, potențiali consumatori ai faptului de artă, respectiv a ceea ce consideră a fi fapt de artă (a se vedea, de exemplu, decăderea gustului muzical al tinerei generații). Este ceea ce Jauss denumește *„valența preorientativă a experienței estetice"*[1].

De aici, relevanța specială a ceea ce a primit numele de *orizont de așteptare estetică,* ***factorul sau coeficientul de predictibilitate al nevoii de experiență estetică și a înclinațiilor formatoare pe termen lung***. Iar în acest domeniu, cererea este fatalmente determinată de **ofertă**: nimeni nu va simți nevoia unor opere de o valoare superioară celor cu care este obișnuit (*videlicet* de pildă, pomenita generație intens auditoare de – *nomina odiosa* – manele, incapabilă să înțeleagă nu numai valoarea muzicii clasice sau a celei ușoare de calitate – jazz, rock clasic, folk – dar chiar și a folclorului autentic; pentru ei muzica populară – muzica în general – este cu exclusivism această corupție de folclor minoritar, singura care li se oferă din abundență; orice profesor de muzică sau de literatură română poate confirma fără ezitare că gustul lor în domeniu este *quasi*-ineducabil din această cauză, până acolo încât și poezia pe care o scriu este în genere la acest nivel, iar concepte literare esențiale cum ar fi rima le sunt structuralmente inaccesibile).

Înaintea lor, însă, generații după generații au fost subordonate mental altor *mode*, prin comparație infinit mai puțin naive gnoseologic și mai puțin nocive estetic. Să dăm numai trei exemple, aproximativ aleatorii, din tradiția culturală românească: *generația lui Rică Venturiano și a Ziței*, reverență a romantismului exagerat, *generația „pășunismului"* (pe linia *„Sămănătorul"* – *„Gândirea"*) sau *generația Cenaclului Flacăra*, generația muzicii mai mult sau mai puțin simpliste, pe texte improvizate de torențialul Adrian Păunescu. Sau poate numai nouă ni se par astăzi infinit mai puțin nocive, judecând *a posteriori*; ceea ce ar confirma conjuncturalitatea judecății estetice de care pomeneam. Este de conceput, oare, ca manelele *să fie văzute cândva ca forme avansate de manifestare artistică, în opoziție cu cele ale unei alte epoci, cu acele* jingle *ale reclamelor audio-vizualului, de pildă ?*

...Și din nou revenim la terminologia lui Jauss, care își construiește lucrarea în termenii unei *„istorii a experienței estetice"*.

*

***Catharsis* și dialectică.** Un bovarism estetic pre-orientează, așadar, percepția noastră despre comunicarea estetică în sine și despre fiecare operă în parte, în momentul

[1] *Ibidem*, p. 51 ș.u.

Scanned with CamScanner

receptării. Suntem sclavi acelor contacte culturale pe care întâmplarea, educaţia sau persuasiunea de orice fel ni le-a scos înainte şi de care ne-am ataşat atâta, încât ne e greu să transgresăm aceste limite autoimpuse. Căci *transferul gnoseologic şi emoţional, interiorizarea conceptuală şi psihologică sunt însăşi esenţa unei structurări axiologice*:

„Fiecare fiinţă umană trăieşte în interiorul unui anumit model cultural şi interpretează experienţa pe baza universului de forme de asimilare pe care l-a dobândit: stabilitatea acestui univers este esenţială pentru a se putea deplasa în mod raţional în mijlocul provocărilor continue ale mediului şi pentru a putea organiza propunerile constituite de evenimentele exerioare într-un ansamblu de experienţe organice. Prin urmare, menţinerea ansamblului nostru de asimilări fără a-l supune unor transformări de tot felul este una din condiţiile existenţei noastre de fiinţe raţionale (subl ns.)"[1].

E de la sine înţeles că, în menţinerea acestui sistem în condiţii de organicitate, un rol esenţial joacă şi *asimilarea* experienţei culturale, de orice tip, rol cu atât mai substanţial când această experienţă nu îşi găseşte un factor moderator în diversitate. Şi ne găsim în situaţia acelor persoane, la limita inserţiei socio-culturale, pentru care orizontul de aşteptare estetică este atât de redus încât ***nu pot concepe*** expansiunea sa, iar lectura, de pildă, a unor romane decretate *la modă*, adică susceptibile a fi penetrat până la acea margine a inserţiei socio-culturale de care vorbeam, devine *normativă*. Această inerţie în privinţa expansiunii orizontului de aşteptare estetică are o multitudine de cauze, principala fiind, am văzut, *aprehensiunea relativ firească întru relativizarea experienţei, **de teamă că o asemenea relativizare ar pune în pericol integritatea sistemului nostru axiologic***, firească teamă a fiinţei de necunoscut. Nu mai puţin, supunerea către acest model, lectura *Codului lui DaVinci*, îl transformă totuşi de la sine în receptor potenţial de fapt estetic, adică destinatar al creaţiei artistice: *cineva a scris cu minimă intenţie estetică, gândindu-se la el, chiar dacă n-a putut prevedea exacerbarea consecinţelor receptării.*

Dar Jauss se referă în special la literatură, adică la acea comunicare mediată exclusiv de pagina scrisă, limitînd, prin forţa împrejurărilor, noţiunea. Pentru a ajunge la ceea ce ne interesează cu precădere, la estetica faptului *teatral*, câteva precizări teoretice se impun. Să recapitulăm destinul conceptului de *catharsis*.

Termenul ca atare este reciclat de Aristotel din vocabularul medical şi este folosit de acesta ca argument anti-platonician. Hipocraticii, în spirit pitagoreic, denumesc cu ajutorul termenului procesul de *curăţire* (sens etimologic), de eliminare a umorilor excedentare dăunătoare organismului (teoria echilibrului umoral va constitui aproape exclusiv ştiinţa medicală până către secolul al XVIII-lea al erei christice). Platon, obsedat de *nomos*, de legea raţiunii, condamnă artele tocmai pentru că se întemeiază pe emotiv, pe mişcarea iraţională a sufletului şi pentru că excită în om pasiunile inferioare, cu originea în simţuri, de tipul plăcerii şi durerii. Poezia – *şi, pe primul loc, poezia dramatică* –, determinându-l pe om să participe la pasiunile eroilor, este generatoare de *epithimia*, de poftă, aspiraţia spre identificare determinând nostalgia imitaţiei, emulativitatea. Cum se vede, şi aici acţionează, după părerea lui Platon, ceea ce în termeni moderni denumim *presiunea modelului estetic*.

Un cuantum de justeţe, să recunoaştem, are opinia platoniciană; să nu ne gândim mai departe decât, iarăşi, la copiii care imită aproape involuntar ceea ce cuprinde plaja lor de ofertanţă estetică, de pildă *violenţa televizată* şi se „joacă" în pauzele şcolare cărându-şi cu sete catharctică picioare şi pumni în stilul eroilor de film, nu o dată necesitând ulterioare îngrijiri medicale. *Nu se bat, se joacă*. Adică practică acea formă

[1] Umberto Eco, *Opera deschisă*. Piteşti: Editura Paralela 45, 2002, p. 149.

Scanned with CamScanner

de impersonare, de transpunere în alteritate care este cheia dramaticului, dar este şi o importantă sursă de acumulare a unor deprinderi şi comportamente umane. *Catharsis*-ul i-a făcut, la minimalitatea experienţei lor socio-culturale, să nu înţeleagă convenţia, adică faptul că scenele „cu bătăi" sunt absolut coregrafic orchestrate. Se joacă, precum emblematicul Ionel Popescu „se juca de-a" maiorul de artilerie, gata să-i scoată ochiul mamei sale. Mihail Sadoveanu şi Eugen Lovinescu „se jucau de-a" haiducii în huciul Buciumenilor, cum mărturiseşte criticul.

Ştim ce au ajuns Sadoveanu şi Lovinescu şi ce importanţă a putut avea asumarea (impersonarea) istoriei, mai ales pentru primul (*„Dl. Sadoveanu scrie ca eroii săi, înveşmîntat în contăş şi cu gugiuman şi este nu un romancier, ci cel mai mare cronicar pe care l-a dat Moldova, minunat cronicar şi vrednic urmaş al lui Ureche, al celor doi Costineşti şi al lui Neculce."* spune, într-o cronică a sa, G. Călinescu). Nu e cu totul exclus ca Ionel Popescu, deşi tatăl său *„este mare agricultor"*, să fi murit la Mărăşeşti. Ne îndoim că „samuraii" moderni vor ajunge mari luptători, conotaţia axiologică fiind extrem de minimalizată în naraţiunile cinematografice contemporane. *Dar datele privind istoria experienţei estetice, de care vorbea teoreticianul german ne spun că este iarăşi posibil să greşim.*

Nu am vrea să minimalizăm cu orice preţ, dar, din punctul de vedere ce ne interesează precumpănitor, influenţa **nivelului de ofertanţă estetică** asupra formării gustului asupra publicului receptor şi a înseşi nevoii de receptare, un asemenea fenomen ni se pare simptomatic.

Totuşi, în *Symposion* şi în *Phaïdron*, inflexibilul Platon vorbeşte cu mai multă îngăduinţă despre erosul generator de frumuseţe, prin intermediul căruia suferinţa se preschimbă în bucurie a creaţiei:

„[...] zămislirii (*poïein*, creaţie, nn.) *Frumuseţea îi este Ursitoare şi Moaşă Cerească. Iată de ce, ori de câte ori făptura omenească rodnică se apropie de frumos, ea se însenineaza şi se destinde, bucuroasă, şi zămisleşte şi dă naştere [...] numai aşa ceea ce e pieritor cu trupul său şi cu tot ce mai este el poate să fie părtaş la nemurire"*[1].

Platon urmăreşte, evident, să descopere principiul universal al Erosului, trecând de la cazuri particulare la ceea ce consideră a fi generalul absolut, căutând analogii ale creaţiei estetice cu zămislirea umană, analogii favorizate şi de termenul grecesc ambivalent, căci

„pornind de la frumuseţile din lumea noastră pieritoare şi vrând să ajungem la Frumuseţe, urcăm mereu din treaptă în treaptă [...] până când [...] ajungem în sfârşit la acea învăţătură care nu este nimic altceva decât tocmai învăţătura despre Frumuseţe, la al cărei capăt aflăm ce este Frumuseţea cu adevărat"[2].

Rămânem tot la polul creatorului, deci, fie şi în domeniul empirismului ca experienţă estetică de factură gnoseologică.

Aristotel va vorbi, în *Poetica* şi, în trecere, în cartea a V-a a *Politicii*, despre acest efect purificator al artei, în special al tragediei, dar şi a comediei ori epopeii, prin care

„stârnind mila şi groaza, săvârşeşte curăţirea acestor patimi"[3].

vorbind despre **participarea la o acţiune imaginară** şi, prin aceasta, de echilibrarea sentimentelor (ceea ce, în psihiatria modernă, s-ar numi defulare, exorcizarea unor impulsuri negative prin recreere experimentală). Reacţia anticipată de Aristotel nu este nici pe departe emoţională, cum s-ar părea, nici fiziologică, aşa cum ar presupune termenul

[1] Platon, *Banchetul*. Bucureşti: Editura Humanitas, 1995, p. 131, 134.
[2] *Id*, p. 138.
[3] Aristotel, *Poetica*. Bucureşti: Editura Academiei, 1965, p. 65 (foaia 1449b).

Scanned with CamScanner

„medical", ci strict raţională: *mila* pentru destinul celui ajuns victimă propriului *hybris* determină *groaza* de consecinţele previzibile într-o postură similară; avem deci de-a face cu un raţionament transductiv, analogic, cu o moralizare implicită a spectatorului, ceea ce nu este *catharsis* propriu-zis şi sigur nu este *aisthesis*, nici măcar la nivelul axiologiei Elladei antice, ci simpla *ithiki*. Dar Aristotel polemizează aici, încercînd mai ales să-l combată pe Platon cu propriile argumente.

Estetica modernă, atât de preocupată de „moartea autorului", discută în special opera ca fapt de comunicare, ceea ce reevaluează creaţia artistică mai ales ca obiect al receptării, atinsă, după expresia atât de exactă a lui Tudor Vianu, de *„eteronomie"*. În termenii lui Eco,

„[...] se poate vorbi de informaţie, ca valoare care constă în bogăţia de alegeri posibile cu putinţă de identificat la nivelul mesajului semnificant; informaţie care este redusă numai când mesajul-semnificant raportat la anumite lexicuri, devine mesaj-semnificaţie, şi, deci, alegere definitivă făcută de destinatar. (subl. aut.)"[1].

Centrul de interes se mută, iată, de la polul creator la polul *participativ*, de la emiţător la receptor, accentul căzând, în termenii lui Roman Jakobson, pe funcţia ***conativă*** a mesajului, dar şi pe cea ***poetică***, implicând mai ales **receptorul în relaţie cu mesajul însuşi**. Prin aceasta, ne apropiem de termenii participativului stabiliţi de Jauss. În spiritul discuţiei noastre este să remarcăm ce coeficient de variabilitate aduce acestei receptări funcţia ***referenţială***, aceea care actualizează contextul comunicării: *circumstanţele propriu-zise ale receptării, pregătirea receptorului, rezonanţa social-umană a celor comunicate, starea de spirit a celor doi participanţi la comunicare sau, cel puţin, a receptorului* etc. Cu mult mai mare impact va avea o operă, aparţinând oricărui gen literar, dacă se adresează unei audienţe pregătite cultural şi emoţional, într-un context favorabil, decât în absenţa acestor factori; şi numim pregătire tocmai *diversificarea experienţei culturale mai sus pomenite*. Vorbim, desigur, de impactul estetic; celelalte tipuri de receptare ţin mai curând de sociologic. Dar, oricât şi-ar dori de mult un autor, *masa de receptori nu este niciodată formată exclusiv – ba, nici măcar majoritar – din indivizi pregătiţi esteticeşte şi receptivi socialmente*.

Deci cu mult mai mare impact va avea orice creaţie *„culinaristică"* (termenul îi aparţine tot lui Jauss), răspunzând unui standard estetic prestabilit, şi încă prestabilit statistic, adică aşteptat, adică impus de masa relativ neexperimentată estetic, decât una ilustrând o viziune estetică revoluţionară. Revenim pe teritoriul cercului vicios. Desigur, variabilitatea datorată perisabilităţii va fi mai mare în primul domeniu, ceea ce va crea permanenta nevoie de înnoire, amplificând nevoia de numitele viziuni estetice revoluţionare; căci cultura răspunde unor nevoi umane (induse socialmente, cum am văzut), deci cultura este *marfă*, deci se supune cererii şi ofertei care, în domeniul produselor suprastructurii sociale, se numeşte **modă**. Dar cu aceasta am revenit la a-i da dreptate lui Jauss, cu al său „entuziasm creator" comunicat receptorului. Ceea ce nu intenţionam.

Incontestabil, creaţia a cărei scop de bază este tocmai să răspundă orizontului imedat de aşteptare al unui public ***nu va fi relevantă teleologic***, ea va asigura succesul operei ca marfă, se va vinde bine, mult şi repede dar nu va determina o *expansiune a gustului*, statistic vorbind nu va face cultura să progreseze, ci o va minimaliza, pentru că **a da oamenilor numai ce şi cât pot să digere** (engl. *'to digest'*, termen care a ajuns să semnifice cultura contemporană preselectată şi intelectualmente redusă, care te face

[1] Umberto Eco, ed. cit. p. 126.

Scanned with CamScanner

să te gândeşti de ce autorii nu scriu direct rezumate de opere); **a veni mereu în întâmpinarea aşteptărilor acestora, a trata creaţia după vandabilitate înseamnă a coborî mereu stacheta, a da oamenilor mereu mai puţin, mereu mai simplu, în speranţa că vor consuma tot mai mult şi mai pre-digerat, ca în cazul cerealelor pentru micul dejun** este a teoretiza plafonarea Pe de altă parte, nu puţine opere conformiste, dacă termenul nu e prea aspru, au determinat, prin ele înseşi sau prin şcoala pe care au creat-o, adevărate curente literare profund novatoare. Operele lui Goldoni, Dickens, Thackeray, A. Conan Doyle, Dumas, Victor Hugo, Kipling, Alecsandri, Puşkin sunt doar câteva exemple.

Să menţionăm, totuşi, pentru a păstra proporţiile exactităţii, că dintre foarte marii creatori ai lumii, **mai mulţi au fost cei ce au fost preocupaţi de a răspunde preponderent orizontului de aşteptare estetică a publicului, strălucind mai ales prin măiestria cu care au adus perfecţiunea în abordare, decât cei ce au căutat cu orice preţ să-l revoluţioneze.** Aceştia din urmă au fost, în general, cei ce au forţat limitele genurilor sau ale tipologiei expresionale; ei au avut legiuni de discipoli... postumi şi au fost peste secole consideraţi principalul motor al dezvoltării literaturii sau oricărui domeniu artistic au ilustrat. *În plinătatea creaţiei lor antume* au fost, în general, ostracizaţi, consideraţi iconoclaşti, periculoşi, atentatori la puritatea genurilor, speciilor sau manierelor de abordare *sancţionate public sau academic*, corupători ai moravurilor, promotori ai inesteticului etc Să-i pomenim, deşi nu-i ignoră nimeni, pe Euripide, Terenţiu, François Villon, Michelangelo Buonarotti, Christopher Marlowe, Corneille, Goldoni, Wagner, Caragiale, Eminescu, Poe, Arghezi, Joyce, Jarry, Bulgakov.

Cei mai puţin revoluţionari sunt cei ce *au dus la perfecţiune structurile estetice preconizate de ceilalţi*, structuri (specii literare, formule şi tipologii, „reţete") sancţionate **ulterior** de gustul public ca modele clasice, deschizând, dialectic, drumul *pentru* deschizătorii de drumuri. Să amintim numai pe Sofocle, Shakespeare, Molière, Goethe, Hardy, Zola, Rebreanu, Tolstoi. Este şi logic să fie aşa: ***o cultură şi, în forma ei extremă, o creaţie care ar avea ca scop final înnoirea perpetuă ar determina, prin lipsa ei de stabilitate, confuzia receptorului, mai inert în a percepe o artă în continuă (adică prea rapidă) primenire de sine, determinând finalmente descurajarea întru receptare, deci abandonul preocupării pentru artă, deci auto-anihilarea acestui domeniu al spiritualităţii umane.***

Dar ***acelaşi rezultat l-ar avea şi o cultură care ar avea ca scop perpetuarea in æternum a aceloraşi forme.*** Unitatea şi lupta contrariilor; calea de mijloc, este dată de dialectica hegeliană, deci, şi este cea bună. Faimosul *„laissez faire, laissez passer, le monde va de lui même"* este mai mult decât o butadă cinic-uşuratică. Arta, mecanism social, este, consecutiv, auto-reglabilă

Un exemplu emblematic privind această subtilă dialectică a receptării o găsim în arhivele creaţiei beethoveniene[1]. Prima sa *Simfonie* (în Do major, op. 21) a fost primită, în 1800, cu mai mult decât rezerve. Prima repetiţie nu s-a putut desfăşura, deoarece muzicanţii, neobişnuiţi cu noile structuri armonice, se înecau de râs; primele reprezentaţii au avut critici foarte severe. Apoi, pe măsură ce noile structuri se impuneau în componistică, *pe măsură ce limitele noului se lărgeau*, s-a înţeles şi s-a preferat de către publicul şi interpreţii vremii această operă, inclusiv altor simfonii mai „comerciale"

[1] Ap. J.-G. Prod'homme, *Simfoniile lui Beethoven*. P. Neamţ: Editura Răzeşu, 2004, p. 23-27.

Scanned with CamScanner

şi mai conformiste, cum au fost considerate *Eroica* sau *Pastorala*. Şi ne întoarcem din nou la *poïesis*, în ipostaza sa interpretativă, adică de re-creaţie. Exemplul ni se pare emblematic tocmai datorită faptului că *inerţia conceptuală se manifestă nu la polul destinatarului propriu-zis, publicul, ci* ***al primilor săi receptori, viitorii emiţători ai mesajului modulat, interpreţii***. Din nou, jubilaţia catharctică a creatorului în momentul creaţiei, pe care o postulează Jauss, pare a se confirma.

*

***Catharsis* şi normare.** Nu vom uita să subliniem că ideea de inovaţie formală sau structurală este de o incomensurabilă varietate, ea depinzând de gustul sau chiar de concepţiile *fiecărui* receptor, fie el consumator de rând sau comentator, adică lider de opinie, de actualizarea individuală a paragonului valoric; ba, depinzând şi de evoluţia cronologică a opiniilor aceluiaşi comentator, căci experienţa este principalul ei motor. Să luăm, spre exemplificare, un caz de judecată estetică tranşantă: cazul Malherbe. Ne vom referi, evident, la celebrele versuri din *Cântul I* al *Artei poetice* (1674) a lui Nicolas Boileau Despréaux, care concluzionează scurta sa istorie versificată a liricii franceze:

„Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,	Malherbe veni, în fine, şi el, primul în Franţa,
Fit sentir dans ses vers une juste cadence,	A făcut să se audă în versul său o cadenţă justă
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,	Arătă puterea unui cuvânt pus unde trebuia
Et réduisit la Muse au règles du devoir [...]"[1]	Şi obligă Muza să se supună legilor datoriei.

Perceperea inovaţiei, fie ea şi normativă, se schimbă cu vremurile. Să inserăm, pentru comparaţie, simpatica parafrază a acestor versuri, scrisă două secole mai târziu de Théodore de Banville şi care se intitulează chiar *Enfin Malherbe vint*:

„C'était l'orgie au Parnasse: la Muse	În Parnas era orgie: Muza (lirică, Erato, nn.)
Qui par raison se plaît à courir vers	Căreia pe drept cuvânt îi place să alerge
Tout ce qui brille et tout ce qui l'amuse	După tot ce străluceşte şi o încântă
Éparpillait les rubis dans ses vers.	Împrăştia rubine/nestemate în versurile ei.
Elle mettait son bonnet de travers;	Îşi punea boneta (frigiană, simbolul ei definitoriu nn.) pe-o sprânceană
Les bons rhytmeurs, pris d'une frénésie,	Talentaţii poeţi, cuprinşi de frenezie
Comme des dieux gaspillaient d'ambroisie,	Risipeau ambrozia (inspiraţia, nn) ca nişte zei
Si bien qu'enfin, pour mettre le holà,	Aşa încât, pentru a pune capăt (risipei, nn.)
Malherbe vint, et que la poésie,	Malherbe veni în sfârşit, drept care poezia,
En le voyant venir, s'en alla."[2]	Văzându-l venind, plecă ea…

Desigur, se va zice, e e aşteptat ca secolul al XIX-lea, mult mai puţin conformist şi, pe deasupra, venind după atâtea secole de poezie franceză perfectă formalmente, el însuşi secol al marilor schimbări în mentalitatea autorilor şi a receptorilor, să gândească aşa: să regrete faptul că normativitatea a inhibat atât de lungă vreme spontaneitatea versurilor.

Să examinăm atunci corespondenţa lui Boileau, pentru a vedea dacă el însuşi credea integral în cele spuse cu atâta hotărâre, în judecata sa atât de inhibantă pentru contemporani şi posteritate, încât a devenit obiect de polemică şi de pastişă. Iată-l schimbând radical registrul într-o scrisoare către Maucroix (1695):

„Malherbe [...] croît de réputation à mésure qu'il s'éloigne de son siècle. La vérité	Reputaţia lui Malherbe creşte pe măsură ce trece timpul. Adevărul este

[1] Nicolas Boileau Despréaux, *Art poétique*. În vol. *Anthologie de la littérature française du XVIIe siècle*. Leningrad: Editura Prosveşenie, 1975, p. 97-98.
[2] În vol. *** *Malherbe, Racan, Maynard. Poésies choisies*. Paris: Librairie Larousse, 1934, p.100.

Scanned with CamScanner

est pourtant [...] que la nature ne l'avait pas fait grand poète; mais il corrige ce défaut par son esprit et par son travail; car personne n' a plus travaillé ses ouvrages que lui, comme il paraît assez par le petit nombre de pièces qu'il a faites."[1]

totuşi că natura nu-l făcuse mare poet, dar el corectează acest defect prin inteligenţă şi prin muncă; nimeni nu şi-a perfecţionat/ uvrajat mai mult operele ca el, dovadă îndestulă fiind numărul mic de opere pe care le-a scris."

Tranşanta judecată versificată nu **exprima întrutotul, aşadar, părerea lui Boileau despre poet**; mai degrabă convingerea *de posteriori* a clasicului întârziat privind nevoia de normativ în lirica epocii, în spiritul retoricii port-royaliste. Un paradox: **însăşi ideea nevoii de revoluţionare structurală este normativă, respectiv conformistă.**

*

***Catharsis* şi sociologie.** După opinia lui Jauss, Aristotel, în a sa *Artă poetică,* defineşte *catharsis*-ul ca pe o transpunere în situaţia eroului aflat în stare de *krisis* sau confruntat cu *ananké*,

„pentru ca, prin comoţie tragică sau destindere comică, să poată obţine dorita descătuşare spirituală"[2].

Repetăm că receptarea operei literare, fie ea lirică, epică sau dramatică, *mediată de pagina scrisă* se supune acestor reguli mai greu (sau mai greu măsurabil), în măsura în care *cititorul este singur receptor*. Să adăugăm şi că actul receptării acestor genuri, fiind, în general, o activitate individuală – numai în condiţii speciale se citeşte cu voce tare, pentru un auditoriu – nu are loc acea reacţie de ***afiliere***, de exponenţială însumare emoţională la care ne vom referi în continuare. Iar atunci când lectura se face cu voce tare (într-un salon ori cenaclu, la un simpozion, într-o oră de curs sau la patul copiilor gata să adoarmă), aceasta se transformă *ipso facto* într-un embrion de manifestare spectaculară, comunicarea conţinutului fiind secundară sau cel puţin echivalentă comunicării emoţionale adresate, de regulă, unui public pregătit mental şi emoţional. Este varianta extremă a conceptului de *opera aperta*, postulat de Umberto Eco: desigur că fiecare receptează o altă operă, fiecare fiind supus propriului său sistem de reprezentări, propriului său cod semantic, d*ar cu atât mai amplificat este fenomenul cu cât actul receptării individuale prin lectură este profund individualizat*. Un alt exemplu: cea mai incendiară, mai iconoclastă carte nu va dezlănţui *une querelle d'Hernani*; ecranizată, va putea provoca scandaluri mediatice cu implicaţii sociale, politice, religioase etc.

Or, ceea ce este discutabil în privinţa literaturii, inclusiv a literaturii dramatice, în sensul său primar de 'text scris' este perfect argumentabil în privinţa spectacolului de teatru. Nu întâmplător noţiunea de *catharsis* s-a dezvoltat preponderent în relaţie cu dramaticul, căci receptarea unei opere literare mediate de reprezentarea scenică presupune particularităţi interesante.

Mai întâi, participarea la spectacol este o invitaţie deschisă la **receptarea ca împărtăşire**; şi nu vorbim neapărat din perspectiva omului de rând de astăzi, ci dintr-o perspectivă istorică. Pentru a lua cunoştinţă de o anumită operă scrisă şi publicată, se presupuneau câteva etape: *a afla, într-un mediu avizat, despre carte, a ţi-o procura, a avea cunoştinţele necesare pentru a o descifra* (ştiinţa de carte) şi *a o înţelege* (pregătirea culturală), în sfârşit, *a avea, între preocupările tale, şi pe aceea de a aloca un timp*

[1] *Id.*, p. 99.
[2] *Op. cit.*, p. 298.

Scanned with CamScanner

suficient pentru toate acestea şi a-ţi permite s-o faci, a simţi, adică, ***nevoia imperioasă de experienţă estetică***, circumstanţă greu de obţinut *întâmplător*. Ordinea manifestării acestor condiţii nu este neapărat cea dată.

Teatrul, adică spectacolul teatral, ***nu presupune, dimpotrivă, decât disponibilitatea de program şi ceva curiozitate***; ba, încă, axiomatic este ca această curiozitate să fie, de regulă ***extraestetică***: majoritatea spectatorilor (ne referim, spre exemplu, la cei din secolul XIX, când teatrul era fenomen de masă) au venit prima oară la teatru din considerente de cu totul altă natură, cel mai frecvent mondene.

De notat că un loc aparte îl ocupă, din acest punct de vedere, folclorul, al cărui caracter sincretic nu înseamnă doar manifestarea concomitentă a mai multe modalităţi de expresie artistică, dar şi simultaneitatea virtuală cu alte ocupaţii (dovadă, şezătorile de pe teritoriul românesc şi manifestările similare specifice altor civilizaţii). Dar şi folclorul dramatic implică, fie şi în repetabilitate, calitatea de spectator exclusiv.

Apoi, teatrul se calează pe o anumită **mentalitate subsecventă ritualicului**. Apărut, în forma sa instituţionalizată, ca un apendice al sărbătorilor religioase, el se dezvoltă ca atare de-a lungul epocilor (teatrul misterial medieval sau cel religios folcloric sunt cele mai bune dovezi), în unele civilizaţii, cum este cea din Ţările Române, el a crescut endemic numai în analogie cu calendarul religios sau cu marile evenimente din viaţa omului, deasemenea legate de credinţă: nunta, înmormântarea etc. Dar chiar şi în forma sa laicizată, ideea de „mers la teatru" se asocia măcar cu ideea petrecerii zilei de sărbătoare, de activitate de zi nelucrătoare. Va trebui să adăugăm aici, sub rezerva detalierii ulterioare, şi ideea de *impersonare*, care face parte din aspectul ritualic al dramaticului originar şi modern.

În sfârşit, spectacolul stimulează în noi **instinctul de afiliere** al speciei. C. E. Cutrona[1] enumeră factorii care determină succesul afilierii ca procedeu de auto-evaluare socială. Printre aceştia (***reducerea progresivă a anxietăţii şi stressului*** – în sensul verificării continue a convingerilor sau supoziţiilor noastre prin raportare la experienţa celor cu care venim în contact –, ***nevoia de a răspunde la un contact imediat***, care dizolvă şi ea anxietatea permanentă, ***nevoia de informaţii care asociază afilierea cu claritatea cognitivă***) se află şi **afilierea ca instrument al autoevaluării**, deasemenea cu scop anti-anxietate şi cel al clarităţii (clarificării) cognitive.

Putem vorbi însă – psihologia modernă vorbeşte, dezvoltând conceptul de *inconştienţă colectivă*, dezvoltat de Jung – despre **contagiune** ca mecanism motor al afilierii. Căci, psihologii şi psihiatrii sunt unanim de acord în a discuta despre *catharsis* ca despre un **fenomen de eliberare a unei suite de amintiri**. Este ceea ce a determinat folosirea, în terapia de grup, a recreării unor momente cruciale care au marcat negativ existenţa subiecţilor, pentru a elibera energiile negative care au dus la refulări periculoase. Acest procedeu a primit denumirea convenţională de *psihodramă Moreno* [2]. Or, ***spectacularul însuşi a apărut mediat de nevoia de a recrea mitul, adică momentul tensiunii originare, prin intermediul impersonării.***

Pe noi ne interesează această accepţie a ideii de *catharsis* ca retrăire, ca eliberare a unei suite de amintiri, în măsura în care traduce o realitate legată de sociologia percepţiei

---

[1] *C. E. Cutrona – Behavioural manifestations of social support: A microanalytic investigation.* În *"Journal of Personality and Social Psychology"*, 1988, 51, p. 201-208.

[2] După numele lui Jacob Levi Moreno, psiholog american de origine română, care a îmbinat pasiunea sa pentru teatru cu psihologia de grup, efectuând asemenea reconstituiri (teatrul spontaneităţii) inclusiv cu deţinuţii de la Sing-Sing, elaborând „sociograme" şi fondând „sociometria".

Scanned with CamScanner

estetice: ne impresionează mai ales *ceea ce are legătură cu reprezentările noastre*. Vom trăi cu atât mai puternic drama unui copil chinuit cu cât aceasta ne va aduce aminte de propriile noastre necazuri de la vârsta fragedă, reale sau exacerbate, dar reale *pentru noi* şi adânc resimţite. Vom exorciza prin intermediul conflictului ceea ce uitasem că ne oprimă, iar prin *happy ending* resentimentele deja uitate sau frica de un final tragic. Este şi aceasta o posibilă interpretare a ideii de *catharsis*, mai ales a celui dramatic.

Să ne explicăm, punându-ne în situaţia unei fiinţe umane – fie ea negustor de pe vremea fraţilor Caragiale sau a lui Millo, primitiv din insulele Oceaniei sau copil al oricărui timp care participă pentru prima dată în colectiv la un fapt de artă/spectacol. Contactul cu creaţia artistică, mai ales cea literară (ne referim la literatura orală, pentru simplificarea discuţiei), implică mandatoriu pentru această persoană un amalgam de puternice emoţii (atunci când nu produce un şoc cognitiv atât de violent încât se soldează cu respingerea imediată şi irevocabilă; *dar şi aceasta este tot o reacţie psihică majoră*).

Desigur, orice fiinţă umană a perceput prealabil manifestări de tip artistic (muzică, dans) dar ideea că o asemenea activitate nu este un simplu adjuvant la starea de bine, ci are *o intenţionalitate precisă şi exclusivă*, aşa cum dovedeşte socializarea actului de receptare estetică în spectacular, poate fi cutremurătoare. Dacă aceasta se întâmplă în faţa paginilor cărţii, asemenea reacţie poate fi putenic marcantă, dovadă Don Quixote sau domnişoarele de altădată, a căror existenţă era guvernată de cărţile citite (v. *infra*). Căci, aşa cum remarcă Eco,

„în fond, unul din elementele de criză pentru civilizaţia burgheză contemporană provine din ***incapacitatea omului mediu de a se sustrage sistemelor de forme dobândite care îi sunt furnizate din exterior, pe care nu le-a obţinut printr-o explorare personală a realităţii.*** *Boli sociale cum sunt conformismul şi heterodirecţia, gregarismul şi masificarea sunt tocmai* ***rodul unei pasive achiziţii de standarde de înţelegere şi judecată, identificată cu «forma bună»*** *în morală ca şi în politică, în dietetică şi în domeniul modei, la nivelul gusturilor estetice sau al principiilor pedagogice.* (subl. ns.)"[1].

Or, achiziţia pasivă este inerentă receptării în singularitate. Să adăugăm, aşadar, naturii schizoide a *catharsis*-ului dramatic, şi oarecari nuanţe incipiente de *isterie în masă*. Nu vorbim, evident, de aspectul ei patologic pe care psihiatria modernă îl studiază amănunţit, începând cu Charcot. Vorbim despre *comunicarea emoţională osmotică sau imitativă care este inerentă afilierii şi care amplifică exponenţial mişcarea sufletească*, făcându-ne, de pildă, să avem, în grupul uman (nu neapărat consumator de artă; să ne gândim la manifestaţii de stradă, meciuri etc.), reacţii de curaj, de tristeţe, de exaltare pe care nu le-am avea în singurătate *şi să ne bucurăm de ele.*

*

***Catharsis* şi *mimesis* secundar.** Ceea ce teoreticianul culturii crede despre *„civilizaţia burgheză contemporană"*, cea care îl preocupă îndeosebi, este perfect aplicabil şi cavalerismului medieval (de la *questæ* quasi-mitologice la cruciade sau la tratate de vasalitate), preţioaselor şi duelgiilor secolului al XVII-lea, comportamentului romantic, extremei drepte ori stângi din veacul nu de mult trecut sau mentalităţii actuale de *fan-club* (sportiv, muzical, monden etc). Este acest tip de achiziţii de *„forme bune"* expresia

[1] U. Eco, *op. cit.*, p. 155.

Scanned with CamScanner

unei nesiguranţe de sine, a unui conformism, adică *nevoia de afiliere*. Este pentru analist sau pentru simplul martor o expansiune în social a dictonului *timeo hominem unius libri*.

Jauss citează, în acest sens, un exemplu din Goethe, din *Suferinţele tânărului Werther*, pe care îl reproducem pentru că ni se pare emblematic:

„În faţa furtunii, Werther şi Lotte îşi descoperă afinităţile sentimentale prin intermediul unui model literar: ea privi către cer şi apoi spre mine; i-am văzut ochii în lacrimi; îmi cuprinse mâna şi murmură – Klopstock ! (subl. aut.) *Iar în final, perechea de îndrăgostiţi se lasă furată de o unică îmbrăţişare – cea care pecetluieşte tristul deznodământ – tot datorită unei lecturi, acum din Ossian…"*[1]

Dacă ar fi să stabilim o tipologie, ne-am afla în faţa unei forme de complex al culturii, bazat pe *etalonarea realului cu un model estetic*; subtipul – **Don Quixote**, cuprinzând pe cei ce consideră imitaţia artistică o *meta*-realitate, superioară "gradului zero" prin perfecţiunea ei. Îi mai putem adăuga, din aceeaşi sursă, povestea dantescă a Francescăi de Rimini:

„Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto, come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
[...] Quando leggemo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrise:

quel giorno più non vi leggemmo avante."[2]

"Citeam într-o zi, cu/de plăcere,
despre Lancelot, cum fu cuprins de iubire,
eram singuri şi fără nici un gând rău.
Când am citit cum râsul ei dorit
fu sărutat de cel preaiubitor
acesta (Paolo Malatesta, nn) care fie să nu se despartă niciodată de mine [3]
îmi sărută tremurând gura:
Galeotto (mijlocitorul) fu pentru noi cartea şi autorul ei
şi-n acea zi n-am citit mai departe…"

Avem aici de-a face cu un moment de ***auto-descoperire psihologică prin inserţie a curiozităţii fiziologice pe un model cultural***, de tipul **experimental;** semnificativă este prezenţa cărţii şi funcţia sa catalitică.

Un alt exemplu este celebra polemică dintre Gorgibus şi preţioasele (ridicole) Magdelon şi Cathos, care, la reproşul tatălui/unchiului de a fi alungat pretendenţi onorabili (care se vor răzbuna ulterior tocmai pe unde cele două snoabe au păcătuit) ripostează cu un amestec de indignare şi ruşine pentru platitudinea de spirit a acestuia:

„Mon Dieu, que, si toute le monde vous ressemblerait, un roman serait bientôt fini! La belle chose que ce serait si d'abord Cyrus épousait Mandane et qu'Aronce de plain-pied fût marié à Clélie! (subl. ns.)"[4]

Doamne, dacă toată lumea ar semăna dumitale, ce repede s-ar termina un roman! Ce mai treabă ar fi dacă Cyrus s-ar căsători de la început cu Mandane şi dacă Aronce, hodoronc-tronc, s-ar mărita cu Clélie!

Molière are grijă să precizeze din prima scenă că avem de-a face cu provinciale, lăsând în ambiguu chiar locul desfăşurării acţiunii (probabil, în provincie), pentru a nu scandaliza (cum s-a întâmplat, totuşi) preţioasele pariziene:

„L'air précieux n'a pas seulement infecté Paris, il s'est aussi répandu dans les provinces, et nos donzelles ridicules en ont humé leur bonne part" [5]

Aerul de preţioase n-a infestat numai Parisul, ci şi provinciile, iar duduile astea ridicule l-au inhalat din plin.

---

[1] H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 52.
[2] Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. Firenze: Adriano Salani, Editore, 1935, p. 68.
[3] Cei doi sunt în Infern, fie şi nu într-una dintre Malebolge, tocmai pentru că nu s-au căit (celor pocăiţi le este rezervat Purgatoriul); de aceea Francesca spune că tot ce-şi doreşte este să fie împreună cu Paolo, chiar cu preţul chinurilor.
[4] Molière, *Les précieuses ridicules*. Paris: Bookking International, 1993, p. 124.
[5] *Id.*, p. 122.

Scanned with CamScanner

spun cei doi curtezani respinşi, Du Croisy şi La Grange (numele autentice a doi actori din trupa lui Molière), numindu-le pe cele două *„pecques provinciales"*[1], 'gaiţe de provincie'.

Într-un asemenea spaţiu limitat ca ofertanţă a experienţei atât estetice, cât şi sociale, pentru două domnişoare de provincie, *Clélie, Le grand Cyrus* ale domnişoarei de Scudéry cât şi *L'Astrée* a lui Honoré d'Urfé sau altele asemenea deveneau, mai presus de ficţiuni, adevărate *cărţi de căpătâi ale comportării galante*, deveneau *singurele* opţiuni comportamentale posibile. Subtipul ar fi şi aici, cu extensia semantică de rigoare, **fanaticul unei singure cărţi**, *homo unium libri*, de care pomeneam, neuitând să precizăm că Sf. Augustin folosea iniţial expresia în sensul perniciozităţii unei asemenea persoane care, cunoscând o singură carte, dar cunoscând-o în profunzime, este un adversar de temut pentru inteligenţele relativiste.

Elementul estetic, scrierea pentru plăcerea spirituală se dizolvă, se confundă atunci cu ideea de realitate datorită inexistenţei vreunui factor relativizator: închise în casă de cutumă, lipsite de vreun model feminin moderant şi comprehensiv (Gorgibus pare văduv), cu un tată care nu are mare autoritate în faţa lor şi căruia pare a-i lipsi orice vocaţie pedagogică, tinerele nu au nici un alt contact cu un model social care să le facă să înţeleagă diferenţa dintre ficţiune şi realitate şi nu au suficientă educaţie pentru a discerne singure. Cele două „franţuzite", în schimb, Elenca şi Luxandra din *Comodia vremii* a lui Costache Facca nu au nici măcar această scuză, mama lor, Smaranda, fiind prezentă, pierdută în admiraţia celor două fiice, atât de moderne în concepţii încât *„li să cade măritiş evropenesc"* şi complet subordonată puternicelor personalităţi ale celor două, în special a celei mai mari.

Procedeul este reluat de Păstorel Teodoreanu în *Inelul Marghioliţei* şi amplificat de trecerea secolelor şi de naivitatea incultă a personajului:

„Întinsă pe divanul din odaia turcească, îi traducea romane franţuzeşti cu chibzuială alese. În mai toate era vorba de femei persecutate de bărbaţi necioplíţi şi aprigi, de fete înşelate, de seducători perfizi, de neînţelese soţii model şi aşa mai departe. Lui conu Todiriţă nu-i putea intra în cap cu nici un preţ ca un om să poată scorni asemenea scrieri aşa de la dânsul şi, crezând în adevărul acelor istorii, foarte se întrista conu Todiriţă ascultându-le."[2]

Remarcăm, pe lângă reluarea unui arhetip cultural (confuzia ficţiunii cu realitatea) şi **instrumentalizarea acestuia întru manipularea conştiinţei auditoriului**, ceea ce deschide noi perspective în teoria receptării.

Dacă, însă, acest prim contact cu o manifestare artistică fundamentată expresiv pe impersonare se petrece într-un spaţiu spectacular – sală de teatru, clasă, piaţă – **fiinţa supusă bombardamentului emoţional va putea să-şi verifice reacţiile**: îi va veni să râdă sau să plângă, se va jena la început de această reacţie care îi „dă de gol" slăbiciunea de caracter, apoi se va mira şi se va bucura când va observa celelalte fiinţe din sală reacţionând la fel. Este şi aceasta o cale a transmiterii experienţei sociale, confirmând *afilierea ca supapă a eliminării anxiozităţii duşmane socializării* (a se vedea, în contraexemplu, agresivitatea posacă a timizilor). Odată căpătat acest simţ al afilierii, acesta va atrage după sine curajul pe care ţi-l dă „masa", calitatea de anonim; iar el poate atinge cote paroxistice. Meciurile şi manifestaţiile de stradă nu fac parte din altă categorie, cu minusul de rigoare al intenţionalităţii estetice. Mecanismul social al receptării rămâne, în mod dominant acela al ***afilierii***.

Aristotel, vorbind despre tragedie ca apogeu al *catharsis*-ului, ridică de la începuturile esteticii teatrale o problemă interesantă (şi e de notat că analiza lui Aristotel

[1] *Id.*, p. 121.
[2] Al. O. Teodoreanu, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*. Bucureşti: Editura Tineretului, 1966, p. 196.

Scanned with CamScanner

debutează foarte modern şi extrem de avenit punctului nostru de vedere, întrucât se doreşte preponderent psihologică, insistând asupra efectului pe care literatura, mai ales cea prezentată în public – tragedie, epopee, comedie – îl are asupra spectatorului). În capitolul al treilea din *Poetica* (*Περι Ποιητικης*) primul mare estetician al lumii vorbeşte despre

„[...] o a treia deosebire, după chipul cum se săvârşeşte imitaţia fiecărui lucru. Într-adevăr, cu aceleaşi mijloace şi aceleaşi modele, tot imitaţie este şi când cineva povesteşte – sub înfăţişarea altuia, cum face Homer, ori păstrându-şi propria individualitate neschimbată – şi când înfăţişează pe cei imitaţi în plină acţiune şi mişcare. (subl. ns.)"[1].

Preocupat de examinarea structurală a mecanismelor efectului catharctic, Aristotel lasă pe planul al doilea o promisiune făcută în introducere, aceea de a examina tragedia, epopeea şi comedia după *„puterea de înrâurire a fiecăreia dintre ele"*[2]. Căci avem de-a face cu ceea ce filosoful numeşte *„deosebire de mijloace, de obiect, de procedare"*[3].

Derivat al esotericului, nu numai prin Dionysiile cetăţii, dar şi prin majoritatea ritualurilor ce aveau ca obiect impersonarea mistică, faptul de a fi locuit de zeu – atât de frecvent dus până la jertfa ritualică – dramaticul ca formă de comunicare actualizează o anumită formă de *mimesis*. Extrapolând termenii aristotelieni, observăm că avem, de fapt, de-a face cu un nivel secundar al *catharsis*-ului, acela în care **imitaţia nu este doar expresivă, ci de-a dreptul iconică**. Şi aceasta pornind chiar de la nivelul textului, pentru că, ne spune stagyritul,

„Sofocle e un imitator [...] în felul lui Aristofan, câtă vreme şi unul şi celălalt imită fiinţe în mişcare şi acţiune. Asta ar fi şi pricina, spun unii, pentru care scrierile acestea se şi numesc «drame»[4]*: pentru că imită oameni ce stau să săvârşească ceva."*[5]

Această trans-personalizare este punctul de plecare al genului, pentru că, în civilizaţia greacă la fel ca în mai toate civilizaţiile care au cunoscut impersonarea dramatică, a „juca" pe Herakles, Dionysos, pe Sita sau pe Amaterasu însemna *a deveni* Herakles etc, *a fi temporar 'locuit' de eroul sau zeul impersonat*. Se cunoaşte cazul unei actriţe indiene care a ajuns parlamentar şi ministru deoarece, interpretă de mare succes a Sitei dintr-o îndrăgită variantă filmică a *Ramayanei* din prolifica filmografie indiană, era considerată *quasi*-unanim o „întrupare" a semi-zeiţei. Teatrul Nô cu zei, cu duhuri, cu eroi, este, practic, o repetare identică a unei scene divine, aproximativ *ne varietur* pentru că *orice schimbare ar implica prezumţiozitatea de a-ţi substitui sărmana pricepere umană inteligenţei divine*; ca atare, însuşirea meseriei însemna şi mai înseamnă încă a-ţi petrece primii treizeci de ani învăţând la perfecţie baletul imuabil al gesticii rolului şi întreg conţinutul acestuia.

Posedarea aceasta se apropie de cea oraculară sau de intrarea în transă de orice tip, ca acea *umbanda* braziliană, care profesează dansul ecstatic de ore în şir cu scopul atragerii zeilor (*Exu, Pomba Gira, pretos velhos* ori *caboclos*) până ce, posedaţi de aceştia, dansatorii devin *cavalos*, fiind, adică, vehiculele corporale ale zeităţilor şi duhurilor, „caii" pe care aceştia îi călăresc un timp. Nu numai religiei catolice asemenea forme de sincretism religios şi cultural (originea maratonului extatic este, evident, Africa sclavilor negri) îi vor fi stârnit oroare, întemeindu-şi pe ele mai toate reprezentările despre posesiunea demonică, sabaturi, vrăjitorii etc. Islamul contemporan, devenit relativ tolerant în faţa reprezentării

[1] Aristotel, *op. cit.*, p. 55.
[2] *Id.*, p. 54.
[3] *Id.*, p. 55.
[4] Termenul *'drama'* desemnează în greceşte noţiunea modernă de acţiune.
[5] L. cit.

Scanned with CamScanner

umane sau animale, altădată considerată idolatrie, „chip cioplit", (admiţând, de pildă, fotografia, personală ori de presă, ori televiziunea), încă nu permite nici o formă de impersonare dramatică, singura manifestare de acest tip, teatrul de umbre (existent, sporadic, din Turcia până în Bali) trebuind precedată de prefeţe (*Fasil*) care să precizeze că toţi suntem umbre ale unei umbre care este umbra lui Alah; deci, aceste siluete nu trebuie privite drept altceva decât metafizice umbre ale umbrelor unor umbre.

*

***Catharsis* şi mediere.** Deosebim două tipuri de *catharsis* în receptarea dramaticului. *Catharsis*-ul **primar**, „la lectură", analog oricărui alt *catharsis*, produs, respectiv, de contactul direct şi nemediat cu pagina scrisă. Un asemenea prim contact cu un text dramatic va putea nedumeri cititorul cu nivel mediu de avizare, care a fost deja receptor al cel puţin unei opere epice. În acel caz a avut deja probleme să înţeleagă exact funcţia liniei de dialog, dar s-a putut orienta după propoziţile incidente cu *verba dicendi*.

Dar convenţiile se schimbă în cazul textului dramatic. Un lector neofit – şi nu e acest model aparent teoretic o categorie atât de rară pe cât s-ar crede, dovadă şi greutatea de a obţine o lectură expresivă, în special de la generaţiile mai tinere – cu greu va înţelege de ce în textul dramatic numele personajului precede textul replicii şi care este rostul indicaţiilor de regie din paranteze (respectiv, de ce autorul nu le-a scris normal, după dialog, precum toate *verba dicendi* din textul epic), ceea ce îi va fragmenta sau îngreuna percepţia, determinând în majoritatea cazurilor un abandon timpuriu al lecturii de gen. *Catharsis*-ul primar va rămâne, aşadar, domeniul lectorului de specialitate (om de teatru sau teatrolog), ceea ce presupune o codificare superioară, inerentă lectorului avizat. Dar omul de teatru citeşte mai ales cu „ochiul" specialistului, textul fiind văzut mai ales *din perspectiva ofertanţei spectaculare*, ceea ce minimalizează efectul emoţiei primare, aşa cum acelaşi lector avizat o va fi resimţit la lectura unei poezii lirice ori epice sau a unei pagini de proză.

Catharsis-ul **secundar** este cel dublat şi mediat de ***impersonare***, *catharsis*-ul de spectacol. Fără doar şi poate, nu folosim termenul în sensul său strict aristotelian, căci noţiunile morale nu au mai nici o legătură cu estetica. Tribulaţiile privind morala în artă şi eticismul mandatoriu al dramaticului pot fi, eventual, deziderate legate tocmai de impactul acestei arte (şi uneori au fost luate în considerare ca atare, dovadă teatrul românesc de la 1848) dar nu pot, în nici un caz, constitui *finalitatea ultimă* a manifestării. Iar a lega operaţionalitatea estetică a dramaticului de moralitatea subsecventă unei epoci este o eroare, din păcate, frecvent comisă. Deja, în al său *Traité de la concupiscence*, Bossuet tonitruează asupra artei ca un catalizator al pierzaniei, ca şi Bourdaloue înaintea sa, dar spune un lucru tulburător ca presimţire a dezvoltării viitoare a esteticii dramatice:

„*On voit soi-même dans ceux qui nous paraissent comme transportés par de semblables objets: on devient bientôt un acteur secret de la tragédie; on y joue sa propre passion; et la fiction au dehors est froide et sans agrément, si elle ne trouve au dedans une verité qui lui réponde*. (subl. ns.)"[1]

Te vezi pe tine însuţi în cei ce-ţi apar ca transportaţi de asemenea cauze; devii curând actor secret al tragediei; îţi joci propria pasiune; iar ficţiunea exterioară este rece şi neatractivă dacă nu găseşte în interiorul nostru un adevăr căruia să-i corespundă.

Scanned with CamScanner

Identificarea este, desigur, mandatorie *catharsis*-ului; şi ea este cu atât mai intensă cu cât sunt mai puţine „filtrele" referenţialului, deci cu atât mai mare în cadrul dramaticului, unde *nu mai eşti obligat să-ţi construieşti propriile reprezentări din cuvinte, ci primeşti o similirealitate gata construită*; nu o adaptezi după datele personalităţi tale, te adaptezi după ea. Încă odată, judecata etică nu are importanţă; dar intuirea şi mărturisirea mecanismelor psihologice ale *catharsis*-ului este tulburătoare pentru secolul jansenismului.

Dar transpunerea de care vorbim nu este *pentru receptorul-spectator* o transpunere aristotelian-eliberatoare, ci o transpunere **mimetică**. El nu judecă estetic, ci direct emoţional. Şi aceasta deoarece *nu ne identificăm de regulă cu personajul, ci cu interpretul*. Nu ne preocupă entitatea (relativ abstractă, s-o recunoaştem) ce poartă numele de Hamlet, Pristanda Ruy Blas sau Bérenger, ci **acea fiinţă umană pe care o vedem în faţa ochilor noştri** vorbind şi mişcându-se, asaltat de îndoieli sau de duşmani, ieşind sau reintrând în câmpul nostru vizual; ne preocupă soarta *lui*, suferim atunci când „cade mort" sau îl vedem ridiculizat. *El, actorul. Haina pe care o îmbracă temporar entitatea abstractă a personajului.*

Dovadă, nedumerirea pe care au stârnit-o experimente teatrale care vizau înlocuirea interpretului în mijlocul spectacolului. Reamintim două asemenea tentative desprinse din dramaturgia lui Sorescu: *Iona* (în privinţa căruia autorul recomandă folosirea, în acelaşi spectacol, a doi interpreţi, şi care a fost şi jucat aşa, de pildă, la Berna, de către Janet Haufler şi Rudolf Bober) şi *Casa evantai*, spectacol bazat pe un text în care aceleaşi personaje, Tinca şi Vlad, se modifică proteic de la tablou la tablou. Aceasta din urmă era şi o sugestie a banalităţii umane, a rutinei vieţii de cuplu, ca şi când, trecând de la fereastră la fereastră într-un bloc, ai vedea mereu acelaşi spectacol : cei doi soţi ducându-şi existenţa *ne varietur*; era, evident, şi o metaforă a acelei infinităţi poliedrice care este fiinţa umană. Experimentul, din păcate prost efectuat de o trupă de provincie, reputată altminteri, dar care nu înţelesese suficient mesajul piesei sau n-a avut resurse să-l retransmită spectatorului, a eşuat.

Să spunem, totuşi, că această convenţie a receptării univoce, această bracare pe vizual, identificarea personajului cu interpretul (cel puţin pe durata unui spectacol) este de factura unei estetici ideale mai mult decât psihologice şi oarecum depăşite: televiziunea modernă ne-a obişnuit de mult, cel puţin pe spectatorii unui anumit gen de seriale, cu înlocuirea subită, de la un episod la altul sau la început de sezon, a unui interpret cu altul (pe acelaşi personaj). Destinatarii fiind, cum spuneam, de o anumită factură, fără multe prejudecăţi culturale, după o scurtă nedumerire şi o nu mult mai lungă adaptare, serialul curge fără probleme. Exemplele ar fi oţioase; ne limităm la consemnarea fenomenului.

Spunem că ne identificăm cu interpretul *cel puţin pe durata unui spectacol* deoarece, pe scenă, se întâmplă frecvent ca pentru acelaşi rol să se pregătească doi actori, ba, am întâlnit cazuri când prestaţia dublurii să fie mult superioară celei a (mai) reputatului interpret titular (cel mai bun exemplu – adaptarea pentru scenă făcută de Cătălina Buzoianu romanului Gabrielei Adameşteanu, *Dimineaţa pierdută*, în care dublura interpretei principale, Zoe Muscan, era cu mult mai bună şi mai adevărată în rolul Vicăi decât mai reputata Tamara Buciuceanu-Botez; inutil să spunem că niciodată nu s-a bucurat de receptarea meritată, deoarece publicul, venit „s-o vadă pe Tamara" şi negăsind bilete decât la rarele spectacole când era înlocuită de dublura ei, nu judeca obiectiv nedorita interpretă). Ideal argument pentru importanţa preconcepţiei ca factor de orientare perceptivă. Dar *mimesis*-ul (şi *catharsis*-ul asociat) era şi în acest caz univoc.

Oricum, în cazul acestui de-al doilea *catharsis*, infinit mai frecvent decât primul, s-ar spune că ne raportăm la un nivel **terţ** al transfigurării artistice. Dacă nivelul ***zero***

Scanned with CamScanner

este **referențialul**, realitatea care slujește de sursă inspirației auctoriale, **transpunerea sa în textul dramatic** ar constitui nivelul ***unu*** al *mimesis*-ului, iar **transpunerea textului în spectacol**, nivelul ***doi***. Acestuia îi va corespunde, evident, un al doilea nivel al *cathar-sis*-ului, al participării spectatorului. Este o clasificare *sui-generis*, în pofida asemănării cu cea a lui Tzvetan Todorov, asupra căreia vom reveni.

Aceasta înseamnă reîntoarcerea pe teritoriul realității: nu citim un dialog „imitat" de autor ci percepem echivalentul său sonor, vizual, gestic care recreează (sau amplifică) iluzia realității. Pentru că „realitatea" propusă nu are nici o legătură cu punctul ei de plecare, ci este un substitut convențional al acesteia, urmărind tocmai **amplificarea *catharsis*-ului prin reconstrucția acestui simulacru de realitate**. Și aceasta mai ales întrucât *detașarea este mult mai redusă în spectacular*. Aici, receptorul nu poate întrerupe oricând vrea și fără pierderi majore fluxul sugestiei catharctice. Este o caracteristică a acestor arte intens temporale: dacă un cititor poate închide oricând cartea și să o reia ulterior cu pierderi emoționale minime, spectatorul de teatru nu are nici o influență majoră asupra desfășurării în flux temporal a acestui proces (excludem, evident, manifestările extreme de tipul aplauzelor, bisurilor sau fluierăturilor). El *nu poate* relua oricând și fără pagube receptarea, așa cum ar putea relua oricând o lectură întreruptă: o ieșire din sală l-ar face să piardă un segment al mesajului dat spre decodare.

Ne aflăm, așadar, în contextul bine structurat al unui *catharsis* **(auto)condiționat de participare, (auto)impus, dar determinat și de (auto)sugestie**, a unui *catharsis* **consimțit, de natură *quasi*-contractuală**: spectatorul vine ultimamente la teatru special ***pentru a se lăsa sedus de rol***. De aici rezultă dubla presiune a *mimesis*-ului specifică dramaticului: cea datorată *eroului* dramatic și cea datorată *interpretului* său, formei sale concrete. Ne referim, desigur, la spectatorul avizat, nu la cel despre care vorbeam mai sus, care a nimerit întâia oară și cu totul întâmplător la teatru.

Să spunem că și atunci când citește un text dramatic lectorul avizat sau semi-avizat își derulează în imaginație propriul lui „spectacol ideal", bazat pe propriile reprezentări și pe experiența sa culturală, pe propria etică și axiologie, „jucat" de actorii favoriți (din orice epocă și la vârste de creație care pot să nu mai aibă legătură cu realitatea, un fel de *all stars game*, dacă ne este permisă o asemenea analogie cu vocabularul sportiv) și nuanțat conform voinței acestui „regizor potențial" care este cititorul. Oralitatea inerentă a textului dramatic îi dă, de exemplu, ocazia de a face textul să sune așa cum vrea el, actorii să fie îmbrăcați si să evolueze într-un spațiu bazat pe propriile sale reprezentări mentale, să fie acei interpreți pe care îi agreează etc. De aceea, atât de frecvent, spectacolele reale scrise pe un text cunoscut, eventual îndrăgit, confruntate cu idealul nostru mental, ne dezamăgesc, ne contrariază ba, uneori, ne scandalizează. Aceasta până ne adaptăm la situația prezentă și, subjugați de concretul ce se prezintă simțurilor noastre, intrăm sub incidența lui; reprezentarea noastră mentală va fi treptat subordonată celei nou propuse simțurilor noastre, ceea ce va determina nu numai sincretizarea „reprezentării ideale", dar și relativizarea ei. Din nou, experiența estetică își spune cuvântul în privința gustului. Desigur, odată mesmerizarea catharctică încheiată, ieșind din sala de spectacol, comparările reîncep.

De aici rezultă, cum se vede, dubla presiune a *mimesis*-ului asupra *catharsis*-ului, asupra căreia vom reveni. Căci, cu cât textul este mai binecunoscut receptorului, care a fost, implicit, tentat să revină asupra lui de mai multe ori, fără altă motivație decât aceea implicată de afinități, *cu atât mai multe șanse sunt ca prăpastia*

Scanned with CamScanner

dintre „spectacolul ideal" şi cel real să fie mai mare. De aici ar rezulta că receptorul cel mai incomod, cel mai puţin receptiv la *catharsis*-ul care constituie însăşi ideea comunicării spectaculare, este tocmai cel mai avizat, teatrologul, să zicem, ale cărui prejudecăţi împotriva concretului sunt şi mai puternice, şi mai explicabile, şi care beneficiază şi de un bogat bagaj de argumente de specialitate, fie ele întrebuinţate sofistic sau cu bună credinţă.

Un alt argument în privinţa afirmaţiei că identificarea catharctică spectatorului de teatru se face cu interpretul şi nu cu personajul este, de pildă, **existenţa unor spectacole devenite *etalon absolut***. Fiecare dintre noi este îndeobşte sedus de un anumit spectacol, de o anumită montare a unei piese sau dramatizare a unei cărţi, seducţie directă sau legată de o amintire din tinereţe, după caz şi după pregătire estetică. Fie aceasta *Apus de soare* cu G. Calboreanu în rolul principal, varianta filmic-teatrală a lui *Hamlet* realizată de Lawrence Olivier, *Take, Ianke şi Cadâr* cu Finteşteanu, Giugaru şi Marcel Anghelescu sau *Răceala* în varianta Teatrului Bulandra, pentru a cita la întâmplare, modelul aceluia s-a impus cu atâta pregnanţă încât prea târziu şi prea greu şi numai de la un nivel de experienţă estetică încolo se poate concepe că ***a***. montarea-model era, poate, imperfectă; ***b***. chiar perfectă să fi fost, nu era unica variantă posibilă de interpretare scenică, nici măcar unica aproape de perfecţiune; ***c***. perfecţiunea este variabilă, supusă unei judecăţi personale de valoare şi ***d***. oricum, un model nu durează *in æternum* şi că el este sortit depăşirii, în bună dialectică, altminteri textul nu mai spune mare lucru generaţiilor următoare, nici de oameni de teatru, nici de spectatori.

Să mutăm pentru o clipă discuţia pe teritoriul altei arte cu caracter spectacular, dar cu mai mică perisabilitate: cinematografia. Zadarnică ar fi orice polemică, menită a ne atrage atenţia că, aproximativ în acelaşi timp cu Olivier, Innokenti Smoktunovski a făcut un *Hamlet* mai coerent, mai bine interpretat şi mai bine paginat filmic. O surditate mentală – alimentată şi de idiosincrasii istorice – ne va împiedica să percepem noua variantă lipsiţi de prejudecăţi. Fantoma variantei *nec plus ultra* acţionează în continuare ca *o instanţă paternă, freudian-opresivă*, privându-ne de şansa unui reviriment de opinie. Nu suntem, strict vorbind, de vină: cunoaşterea este suma reprezentărilor noastre, între care se includ şi cele emoţionale, experienţa estetică prealabil formativă de care vorbeşte Jauss. Revăzând, după multă vreme, filmul sau înregistrarea spectacolului ce ne marchează atât, suntem de obicei nedumeriţi: parcă nu era aşa, avea alt aplomb, altă anvergură...

Desigur, intră aici în calcul şi factori subiectivi: un context istoric, admiraţia deosebită pentru un actor sau altul, contextul concret al vizionării dar mai ales experienţa culturală şi corolarul ei, orizontul de aşteptare estetică, ale căror expansiune viitoare este imprevizibilă. Am fi tentaţi să vorbim, în acest domeniu, despre o altă posibilă influenţă a filmului, care permite reluarea de oricâte ori a aceleiaşi reprezentaţii, *ne varietur*; dar normativitatea de care vorbeam este anterioară filmului cu mult. Mai curând avem de-a face cu **ataşamentul de natură emoţională faţă de un asemenea model estetic**, aşa cum ne lepădăm greu de anumite prejudecăţi, superstiţii, deprinderi din copilărie sau din şcoală, aşa cum rămânem cu toată viaţa cu gustul mâncării sau cu tonul discuţiilor de acasă. Suntem, întru receptare, *sclavii reprezentărilor construite de-a lungul unei vieţi de om* şi tocmai aceasta este ceea ce face din orice operă care-şi atinge destinatarul o *opera aperta*.

Revenind la receptarea dramaticului, vom avea, aşadar, un puternic *feed-back*, o relaţie de **intercondiţionare bipolară** între *emiţător* (actorul) şi *receptor* (spectatorul). Spectatorul receptează faptul de artă şi reacţionează spontan la el, fremătând, aplaudând, bombănind sau plecând; actorul primeşte din sală aceste mesaje, ca şi altele, de natură pur energetică, emoţională, pe care le reconverteşte în forţă creatoare, în persuasiune,

Scanned with CamScanner

în intensitate emoțională, în putere de sugestie; la aceasta publicul reacționează din nou, și mai puternic și tot așa mai departe, *feedback*-ul amplificându-se exponențial iar receptarea devenind o judecată de valoare *sui-generis*, construită tocmai din radiațiile ce mereu repercutează între oglinzi paralele.

E de spus că, așa cum am arătat, valoarea publicului, calitatea sa umană sau experiența culturală **nu joacă nici un rol *aici***, poate chiar dimpotrivă (în opoziție cu reacția la lectura unui text dramatic). Cel mai bun public receptor de spectacol nu este cel mai bine pregătit, ci acela *mai deschis emoțional*: copiii, oamenii puțin școliți. Este adevărat că un asemenea public nu este stimulator întru perfecționare, ca publicul avizat, în fața căruia nu te poți prezenta cu orice (tocmai datorită reprezentărilor acestuia, bine fundamentate estetic). Dar receptarea spectacolului este greu de închis în canoane, ea are propriile legi pe care și le construiește, uneori, spontan.

*

Receptare, identificare, dedublare. Dacă Bossuet nu greșea spunând că în scaunul de spectator *„on devient bientôt un acteur secret de la tragédie; on y joue sa propre passion"*, înseamnă că în materie de dramatic, nu mai e vorba, practic, de receptare întru contemplare, nici măcar de o identificare cu interpretul, ci r e c e p t a r e a d e v i n e d e - a d r e p t u l o d e d u b l a r e. Nu mai trăim patima sau pătimirile eroului, ci pe ale noastre, așa cum în copilărie deveneam, prin îngustimea reprezentărilor infantile, eroul basmelor auzite. În termenii lui Jauss, avem de-a face cu eroul al cărui dramă nu devine a spectatorului (*a p r o p r i e r e*) ci produce o analogie cu a acestuia (*a l i e n a r e*). Și atunci Platon apodicticul este din nou cel care are dreptate.

Catharsis-ul dramatic este, așadar, ***d e n a t u r ă s c h i z o i d ă***, tocmai datorită presiunii ridicate a *mimesis*-ului referențial. O stare de scindare a personalității, temporară și benignă, desigur. În stare de *catharsis* spectacular, rațiunea se află în suspensie temporară (și temporală), depinzând tranzitoriu de un alt „ecosistem" al vieții de relație, de altă „diorama" în care ne atrage fascinanta poveste de sub ochii noștri, la fel cum pe stradă, contemplând cine știe ce microspectacol al realității (joaca a doi copii sau a doi fluturi, eforturile unui melc de a urca pe un zid, un afiș sau un articol de ziar, o făptură care ne captivează interesul), riscăm un accident datorat pierderii contactului cu realitatea. Corespunde aceasta expresiei „nu mai știam pe ce lume mă aflu" din vocabularul curent și amintește paradoxul muzicologilor care spun că receptorul optim nu este specialistul, prea încărcat de prejudecăți culturale, ci neofitul absolut, pentru care fascinația este integrală. Dar acela este supus *catharsis*-ului lipsit de orice urmă de *mimesis*.

Alessandro Manzoni povestește un asemenea experiment: a îmbrăcat elegant un țăran de pe moșia sa și l-a trimis la teatru, tocmai pentru a afla reacția unei minți necorupte de modă la o asemenea elaborată manifestare estetică. La întoarcere, l-a chestionat asupra impresiilor. Ele erau excelente: atâtea doamne și domni strălucind de aur și brocarturi, lumină, lux... Dar spectacolul ? Spectacolul ? Da, erau niște oameni prost îmbrăcați care dădeau din mâini, în față, n-a priceput ce era cu ei. Oricum, nu le dădea nimeni atenție. Este și aceasta o variantă-monadă a ceea ce se numește, cu un loc comun, *theatrum mundi*, pentru că, spre deosebire de alte tipuri de *catharsis*, cel dramatic implică intens *contemplarea*, condiția de bază a receptării nefiind exclusiv transmiterea mesajului în cel de-al doilea sistem de comunicare, vorbirea, mult mai explicativă, până la redundanță, ceea ce ar corespunde concesiilor făcute gustului public de care vorbea Jauss. Pe de altă parte, ignorarea convențiilor genului face emisiunea estetică imperceptibilă, ca în cazul cobaiului

Scanned with CamScanner

lui Manzoni sau a înţelepţilor arabi din schiţa lui Borges care, ascultând o relatare despre un spectacol de teatru (chinezesc) nu pricep despre ce e vorba, căci *„ajunge un singur om ca să spună o poveste"* şi îi califică pe interpreţi drept nebuni. Ceea ce ne aduce în termenii iniţiali ai alterităţii/alienării şi ai impersonării ca „vizitare" de către zei.

Singura deosebire în domeniul dramaticului/spectacularului este *intenţionalitatea*, adică tocmai faptul că acest sistem secund este *m i m a t.* Or, tocmai aceasta este proiectul constructorilor săi, verosimilitatea, propunerea unei alternative la realitate cât mai plauzibile (de aici, probabil, seducţia spectacolelor-reconstituire). Dar tot astfel este şi jocul (cf. fr. *jouer quelque-chôse/jouer quelqu'un*, 'a te juca cu cineva, a-l trage pe sfoară' respectiv a-l convinge că evoluează între datele altei realităţi). În acest domeniu teoretic, orizontul de aşteptare are o cotă de inefabil, fiind mai ales o abstracţiune pe care autorii spectacolului îşi propun să n-o contrarieze, tocmai pentru a nu supune realizarea indispensabilului catharsis la riscuri majore; este ceea ce se numeşte în teatru „a veni în întâmpinarea publicului", "a lua publicul cu sine". Căci, spune Aristotel,

*„intriga trebuie aşa fel închegată încât, **chiar fără să le vadă**, ascultătorul întâmplărilor s ă s e î n f i o a r e ş i s ă s e î n d u i o ş e z e de cele petrecute* (subl. ns.)"[2]

*

***Catharsis* şi aïsthesis.** Cântul al treilea, cel mai cunoscut din *Arta poetică* a lui Boileau începe cu celebrele versuri:

„Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux;
D'un pinceau délicat, l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable." [3]

Nu există nici şarpe nici monstru oribil
Care, prin imitaţie artistică, să nu devină plăcut vederii;
Artificiul agreabil al unui penson delicat
Face un lucru plăcut din lucrul cel mai cumplit.

ceea ce constituie o replică evident polemică la mai terestra teorie a imitaţiei directe din începutul celeilalte *Arte poetice*, aceea a lui Horaţiu; şi o mai corectă evaluare a ponderii stăpânirii mijloacelor de expresie de către creator:

„Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne:
spectatum, admissi, risum teneate, amici ?" [4]

Dacă ar încerca un pictor să îmbine cap omenesc cu gât de cal şi să potrivească pene de tot soiul pe nişte mădulare strânse de ici şi de colo, aşa fel ca trupul unei femei frumoase să sfârşească în peşte grozav de urâcios, venind să-i priviţi opera, aţi fi oare în stare să vă stăpâniţi râsul, prieteni ?

Boileau are, evident, dreptate, în ceea ce priveşte stilizarea plastică; dar pentru el sinteza şi miniaturizarea acţionează după alt mecanism; să nu uităm că avea cunoştinţă de ceea ce Horaţiu nu putea cunoaşte: acele *babewyns* (literal – plânsete, coşmare de copil, care a dat şi *babouins*, 'maimuţe', monştri), desenele care compuneau ilustraţia miniată a manuscriselor medievale, exerciţii de măiestrie picturală între limitele dogmaticii:

„Capete mici, cu gheare de păsări, animale cu mâini omeneşti pe spinare, capete pletoase din care ţâşneau picioare, dragoni zebraţi, patrupede cu gât de şarpe care se înfăşura în mii de noduri de nedesfăcut, maimuţe cu coarne de cerb, sirene cu forme de zburătoare cu aripi pieloase pe spate, oameni fără braţe cu alte corpuri de oameni care le răsăreau din spinare în chip de cocoaşă, şi figuri cu gură plină de dinţi pe burtă, făpturi omeneşti cu cap de cal şi cabaline cu picioare umane, peşti cu aripi de pasăre şi păsări cu coadă de peşte, monştri cu un singur trup şi cu două capete, sau cu un singur cap şi cu două trupuri, vaci cu coadă de cocoşi şi cu aripi de fluture, femei cu capul chilug ca burta unui peşte, himere bicefale încrucişate cu libelule cu bot de şopârlă, centauri, dragoni, elefanţi, maticore, sciapode întinse pe crengi de copaci, grifoni din a căror coadă ieşea un arcaş gata de luptă [...]"[5]

Scanned with CamScanner

Pe de altă parte, şi Horaţiu trebuia să fi fost obişnuit cu animalele compozite ale mitologiei greco-romane, influenţate de reprezentările divine egiptene şi orientale, de tipul eriniilor, himerei, sfinxului, meduzei sau calului Pegas. Ceea ce readuce discuţia pe teritoriul esteticii, adică a *ponderii aşteptate a planului referenţial în creaţie.*

Să vedem dacă la fel stau lucrurile şi în privinţa *mimesis*-ului asociat actului teatral. Dar ambii, şi după ei atâţia esteticieni se referă în comentariile lor preponderent la *textul scris*, fie el şi aparţinător genului dramatic; teatrologii, pe de altă parte, se referă mai ales la aspectele specific dramatice ale unui spectacol. Rămâne, între cele două „specializări" polarizante, o zonă neacoperită în comentariile critice; aceea a **intercondiţionării dintre textul dramatic şi spectacol mai ales din perspectiva receptării**, care ne face să avansăm cu prudenţă, în incapacitatea de a ne referi excesiv la opiniile critice anterior exprimate.

Să ne ocupăm, deci, şi de ***mimesis***, în ipostazele sale contigui dramaticului. Motivul pentru care ne-am referit numai tangenţial la acest concept aflat la temelia tuturor sistemelor estetice este faptul că, în discuţia pe care o începem aici, faptul de artă ne interesează preponderent sub aspectul receptării sale, adică al *catharsis*-ului aferent. Totuşi, dacă receptarea se săvârşeşte preponderent de către receptor, nu trebuie să ignorăm că, în domeniul dramaticului, aceasta este mediată de ***impersonare***, de înţelegerea de către actor a comunicării prin textul dramatic, de asumarea convenţiei 'identităţii false' de către emiţător (actor) şi receptor (spectator) deopotrivă. Or, este şi aceasta o etapă a receptării. Se mai poate vorbi atunci despre imitaţie în arta spectacolului, în termenii lui Boileau ?

Tzvetan Todorov, în capitolul *Nenorocirile imitaţiei* din volumul *Teorii ale simbolului*, stabileşte trei nivele ale imitaţiei în artă, pornind în analiza sa de la conceptul de mimesis în spirit aristotelian: ***gradul zero***, *„etalonul ce permite să le măsurăm pe celelalte"* realitatea de imitat, nivelul referenţial, ***primul grad***, *„îndepărtarea minimală"*, imitarea *„în mod imperfect"* şi *„**al doilea grad** de îndepărtare pornind de la imitaţia pură şi simplă; [...] natura «aleasă», «corectată», în funcţie de un ideal invizbil."* [6]

Ne raliem opiniei reputatului critic care, maieutic, precizează că

„Dacă imitaţia ar fi singura legea artei, ea ar trebui să conducă la dispariţia artei: aceasta nu s-ar mai deosebi de natura «imitată». Pentru ca arta să subziste, imitaţia nu trebuie să fie perfectă. Putem fi însă mulţumiţi cu o imitaţie imperfectă ? N-ar fi cazul să descoperim, alături de imitaţie, un alt principiu constitutiv al artei ? Îndepărtarea de imitaţie nu şi-ar putea găsi o bună justificare în apelul ce l-am face la o altă lege decât imitaţia ? (subl.ns.)"[7]

Singura problemă ar fi că, atunci când este cazul de a defini această altă lege, de a măsura inefabilul, critica de tot felul este destul de evazivă, de obicei substituindu-i analiza formală, ceea ce distruge tocmai inefabilul în cauză sau îl trece cu vederea, ca din nebăgare de seamă. Nu zadarnic s-a vorbit, în critica structurală modernă, despre "moartea autorului": *câtă vreme judecata de valoare se face în absenţa acestui factor esenţial, eul creator, şi creator, de regulă, pentru un segment bine gândit de receptori, câtă vreme se va judeaca mesajul ca o entitate abstractă, orice analiză, fie ea oricât de structuralistă, **nu va acoperi decât o nişă critică din multitudinea posibilă**.*

Mai curând i-am da dreptate lui Maiorescu atunci când, fie şi oarecum empiric, bazat numai pe solida sa cultură filosofică, stabileşte factorii definitorii ai *Condiţiei ideale a poeziei*, sau, în termenii criticului, *„cele trei calităţi ideale ale poeziei":*

„1. O mai mare repejune a mişcării ideilor [...] 2. O exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simţimântului

Scanned with CamScanner

şi a pasiunii [...] 3. O dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt şi în sens bun, nu numai în împrejurări tragice. (subl. ns.)" [8]

Dar ambii critici se referă preponderent la domeniul creaţiei poetice, văzut în relaţie cu creaţia plastică. Se menţine aici analogia lui Horaţiu:

„Ut pictura poesis: erit quæ, si propius stes, te capiat magis, et quædam, si longius abstes

Hæc amat obscurum; volet hæc sub luce videri iuducus argutum quæ non formidat acumen; hæc placuit semel, hæc decies repetitia placebit" [9]

Poezia e ca pictura: cutare tablou te cucereşte mai mult când stai de aproape, iar altul când stai mai departe.

Unuia îi prieşte obscuritatea, altul vrea să fie privit în plină lumină şi nu se înspăimântă de privirea cercetătoare a criticului; unul a plăcut o singură dată, celălalt va plăcea de zece ori."

Se observă cu uşurinţă că folosirea adagiului iniţial întru justificarea sugestiei picturale a figurilor de stil este o distorsionare a spuselor poetului. El nu se referea la construcţia poeziei, ci la *receptarea* ei, fiind din acest punct de vedere nu numai foarte modern, ci superior în constatările sale, aşa empirice şi tranşante cum le găsim, teoreticienilor moderni. Să nu-l părăsim pe autorul antic fără a observa cum el, din nou fără prea multe menajamente, a rezolvat tranşant problema raportului dintre ficţiune şi referenţial care a dat atâta de furcă ulteriorilor strănepoţi:

„Scribendi recte sapere est et principium et fons." [10] Pentru a scrie bine e nevoie de bun simţ: iată şi începutul şi izvorul.

Desigur, pentru sentenţioşii strămoşi, problema bunului simţ – adjuvant al receptării – nu genera atâtea probleme câte generează ea psihologilor moderni.

*

Hamlet cel fals. Care este, din acest punct de vedere, situaţia dramaticului ? În termenii lui Tzvetan Todorov, am avea aici de-a face cu un al treilea (respectiv, al patrulea) grad al codificării, care ar fi *(pseudo)reîntoarcerea la concreteţea referenţialului.*

Cercul se închide: ceea ce a pornit de la un sâmbure de real capătă din nou carne şi oase (la propriu vorbind); personajele nu mai sunt construite din vorbe, ci reîmbracă haina umană, pentru a potenţa *cahtarsis*-ul recepţiei. Aceasta, pentru că însăşi „condiţiunea" materială a dramaticului, ca şi aceea ideală, este a deştepta în receptor iluzia identificării, nu cu un text abstract, din care, cum spuneam, fiecare îşi construieşte imaginea personală, ci cu o propunere foarte concretă, o „dioramă" a realităţii. Spectacolul nostru ideal este confruntat – şi am văzut că pierde teren – în faţa sintezei formate din spectacolele ideale ale creatorilor săi: regizor, actori, scenograf, pictor de costume etc (fiecare cu propria viziune despre piesa devenită spectacol). **Pentru că acela pe care îl vedem ca fiind Hamlet, *nu e Hamlet*.**

Iar dacă opera de artă este deschisă, şi anume deschisă *la polul receptării*, şi dacă actorul, de pildă, ca releu de retransmisie deghizat în emiţător nemijlocit al ei, o modifică la retransmitere conform propriilor sale reprezentări, sugestionându-ne catharctic în a o prelua aşa cum o vede el, apoi modulează mesajul în funcţie de pomenitul *feedback* II, rezultă că **opera dramatică este deschisă şi pentru receptor, dar şi pentru interpret, că ea se închide (la emisie) şi se redeschide (la receptare) în straturi succesive care multiplică infinit *mimesis*-ul între oglinzi paralele.** Numai aşa se explică de ce o piesă clasică are de regulă mai mare succes decât o premieră absolută, de ce *Hamlet* încă se joacă zilnic undeva pe glob. Receptarea, fie ea la polul omului de teatru sau a spectatorului, are un dublu inseparabil: **structura de recunoaştere.**

Scanned with CamScanner

Este vorba şi de retrăirea catharctică de care am vorbit, eliberatoare a unei suite de amintiri şi de **preferinţa pentru o realitate verificată, inclusă deja în orizontul nostru de aşteptare estetică** şi, din aceeaşi zonă, de prestigiul cultural al unor autori şi opere. Dacă e să alegem între Caragiale sau Shakespeare şi o piesă a unui autor necunoscut, vom opta în proporţie de peste 95% pentru piesa clasică, indiferent dacă am citit-o/văzut-o de câteva ori anterior sau nu. Sancţionarea de către gustul public în perspectivă istorică este argumentul hotărâtor.

Dublului *catharsis* (v. *supra*) – primar şi secundar deopotrivă – îi corespunde, aşadar, un dublu *mimesis*. Pentru că actorul – luat ca exemplu pentru întreaga categorie a oamenilor de teatru – are ca principală sarcină profesională particularizantă **o dublă acţiune de persuasiune: el trebuie să ne convingă, pe de o parte, de realitatea sistemului propus de el, să ne facă să credem în realitatea ficţiunii scenice pe care ne-o înfăţişează şi, pe de altă parte, să ne determine să acceptăm ca valabilă şi, pentru moment, *unică*, imaginea ideală personală pe care şi-a format-o despre spectacolul dat, aflat în conflict convicţional cu imaginea noastră despre el.** Este unul dintre motivele pentru care orice actor demn de acest nume va prefera oricând un rol clasic unuia în premieră absolută, ca adevărată măsură a profesionalismului său. ***El nu va avea de polemizat numai cu rolul, ci şi cu reprezentarea publicului despre rol.*** Valorificarea valenţelor experienţei estetice la polul actorului-transmiţător se manifestă, aşadar, în termenii lui Jean-Louis Baudry:

*„Masca lasă iluzia unei profunzimi, dar ea se mascheză de fapt pe sine: ea **simulează disimularea pentru a disimula că nu este decât simulare.** [...] În timp ce pentru întreaga gândire metafizică suprafaţa ascunde profunzimea, **profunzimea nu va mai fi decât un efect al iluziei suprafeţei** care ne interzice să o apreciem pentru ea însăşi.* (subl, ns.)"[11].

Cei trei înţelepţi ai lui Borges au, finalmente, dreptate: pe scenă nu se desfăşoară pasiuni şi crime, ci se spune un text de către un număr de creatori specializaţi în crearea iluziei că suntem martori la întâmplări cu pasiuni şi crime.

Ceea ce spunea autorul despre *„funcţia lecturii ca scriitură care transformă textul şi oferă spre citire un alt text"* este valabil, *mutatis mutandis*, şi pentru lectura pe care actorul o face texului în calitate de emiţător, pentru uzul receptorului din sală. **Orice actor joacă rolul, dar se joacă şi pe sine**, ţelul lui fiind nu *mimesis*-ul, nu să ne prezinte un Hamlet cât mai apropiat de originalul din saga daneză sau de personajul shakespearian, ci să ne prezinte *propria sa variantă* despre Hamlet, mai precis **să se prezinte pe sine sub „masca" lui Hamlet** (în sensul metaforic al expresiei, evident), să construiască un Hamlet care să respecte şi reprezentările noastre despre personaj, dar şi să fie atât de original şi de coerent încât să ne ţină în spectacol, să ne facă să aplaudăm la urmă şi să lăudăm prestaţia sa ulterior, eventual să o recunoaştem superioară celor anterioare. Şi nu numai atunci când îl joacă pe Hamlet, unde datele personajului sunt în favoarea lui, ci şi atunci când îl joacă pe Richard III, pe Iago sau pe Triboulet, pe Falstaff sau pe Mefisto. Aici intervine inefabilul, adică fascinaţia şi profesionalismul auctoriale, pe care nici un sistem critic nu-l poate cuantifica. Pentru că este de domeniul *catharsis*-ului primar, acela aflat la latitudinea interpretului ca emiţător.

„Arta actorului, deşi e o artă ajutătoare, e însă o artă cu mijloace proprii şi care întregeşte textul [...]"

spune Camil Petrescu[12] şi e cu atât mai emoţionantă această afirmaţie cu cât dramaturgul şi esteticianul de teatru Camil Petrescu se recunoaşte a nu fi un admirator al artei actoriceşti.

Din acelaşi motiv, acela al dovedirii măiestriei profesionale prin persuasiune,

Scanned with CamScanner

se confirmă şi un alt adagiu al lumii teatrale, unde se spune că orice actor trebuie să „ţină" cu personajul jucat, să-l „apere" până la cortina finală. Se situează de la sine înafara convenţiei dramatice şi se dovedeşte nu doar inabil profesional, dar de-a dreptul necinstit actorul care încearcă să se „disocieze" de personajul creat. Inabil profesional, pentru că pune înaintea persuasiunii specifice meseriei un criteriu etic – faptul de a nu fi de acord cu părerile personajului, cu comportamentul, cu firea acestuia –, rezultatul fiind o prestaţie neconvingătoare care periclitează fatal armonia ansamblului: judecata morală nu are a face aici. Necinstit, pentru că, acceptând să joace un personaj, obligaţia lui este *să accepte consecinţele morale ale acestei entităţi, nu să se disocieze de el, trădând astfel principiul verosimilităţii esenţial esteticii spectaculare şi pretându-se la disocieri ridicule.* El nu prezintă o morală, ci o viziune estetică. Nu poţi fi un Iago credibil decât dacă „intri în pielea" lui Iago, încerci să-i găseşti justificări în text sau înafara lui, înţelegi mecanismul folosirii la modul diabolic al unui simţ psihologic extrem de dezvoltat. Nu degeaba personajul este peste tot în text denumit *„the honest Iago"*. Dacă nu redai *această* aparenţă, făcând din subtextul ipocriziei factorul tău de complicitate cu publicul, rolul este ratat. Nu este iarăşi de mirare atunci că *actorii cu adevărat mari nu îşi doresc rolurile de eroi, pe care le lasă celor nesiguri pe sine şi pe meserie, ci preferă să joace personajele negative şi anti-eroii, mult mai ofertanţi profesional şi estetic.*

În spectacolul de teatru avem de-a face, aşadar, cu un dublu *mimesis*. Acesta se poate explicita pornind de la polisemantismul termenului. Căci avem de-a face cu **imitaţia** (transmiterea verosimilă a *referenţialului*, creare iluziei realităţii pentru a captiva atenţia spectatorului, căruia i se propune o realitate secundă echivalentă) şi cu **mimarea** (în sens mai direct estetic, *quasi*-aristotelian, construirea unui tip uman, a unei suite de relaţii, a unui conflict care pornesc toate de la oglindirea realităţii, în special sociale, într-un mod tipic: extragerea din generalul uman a detaliilor particularizante care au valoare tipologică adică – generalizatoare).

Tzvetan Todorov se amuză, în eseul său *Nenorocirile imitaţiei*, inclus în volumul citat, de apologia naturaleţei pe care Diderot o face în *Paradoxe sur le comédien*, extrem de justă altminteri, pentru a o contrazice în chiar fraza următoare:

„Pentru că la teatru nu mergem să vedem lacrimi, ci ca să auzim cuvinte care să ni le stoarcă pe ale noastre, pentru că acest adevăr al naturii este în disonanţă cu adevărul convenţiei."[13]

După care explică respectiva aserţiune, perfect adevărată, quintesenţă a dialecticii *mimesis*-ului şi *catharsis*-ului dând numai exemple care ar crea pe scenă o artificialitate fără egal. Sau poate doar nouă ni se pare astfel, pentru că nu cunoaştem, nici nu avem mărturii explicite despre conţinutul conceptelor de 'natural' şi 'artificial' în epocă ?

Mai simplă şi mai eficientă ni se pare astăzi celebra regulă stabilită de Horaţiu: *si vis me flere, dolendum esse primum ipse tibi.* **Căci actorul, pentru a ne duce cu sine într-o lume ireală, se transpune pe sine într-o iluzie a realităţii (*mimesis*) paradoxal contrazisă de concreteţea vocii şi gesticii sale, care ne facilitează nouă transpunerea nemediată (*catharsis*) întru o receptare a convenţionalului transpus în verosimil.**

Între oglinzi paralele, cum spuneam.

Scanned with CamScanner

Capitolul al II-lea –
Ecoul imediatului.
Spectacolul – eveniment sub semnul evenimentului

„Iar Negruzzi *şterge colbul de pe cronice bătrâne,*
Căci pe mucedele pagini stau domniile române,
[...] Zugrăveşte din nou iarăşi pânzele posomorâte,
Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni."
(M. Eminescu – *Epigonii*)

Sub semnul minimei redevenţe. Odată stabilite reperele teoretice, ţinând mai mult de filosofia culturii şi de sociologie, să începem discuţia câtorva dintre multele aspecte care ar merita o analiză detaliată în privinţa receptării dramaticului.

Artă a cetăţii, dependentă de cetate până la un nivel care se învecinează primejdios cu conceptul de parazitism (dar ce artă nu ridică parazitismul iniţial la rangul de benefică simbioză ?), teatrul nu poate ignora *imediatul*, reflectarea directă a evenimentului, fie el ***contextual*** (sărbătoarea care prilejuieşte manifestarea dramatică), ***referenţial*** (implicarea evenimentului în spectacol, „aluzia") sau ***axiologic*** (luarea în consideraţie a orizontului de aşteptare a potenţialului spectator/comanditar). Cele trei paliere de implicare vor structura inexorabil genul, atât în planul abstract al textului dramatic cât şi în cel concret al manifestării spectaculare.

Evenimenţialul devine o formă de sensibilizare a receptorului, nu numai prin implicarea creatorilor, dar şi prin crearea unui sistem comun de referinţă care **uneşte oamenii de teatru şi destinatarii receptării, creează acestora din urmă convingerea că *actul estetic îi priveşte direct şi imediat*, amplifică şi intensifică satisfacţia participării.**

Dar contextualizarea faptului de artă, din perspectiva orizontului de aşteptare al publicului, mai are o categorie de implicaţii ce o individualizează, mai ales în epoci de intoleranţă, de suspiciune ori de incertitudine social-politică. Este ceea ce Stelian Tănase denumea, într-o dezbatere televizată post-decembristă, şi se numeşte, de atunci încoace, ***minima redevenţă necesară*** (într-un sistem dominat de suspiciune – adică de cenzură – cum era cel descris) pentru ca însăşi *problema* publicării operei să se pună.

Un exemplu ne stă la îndemână, cu atât mai explicitant cu cât ţine de marea istorie a literaturii româneşti, chiar dacă nu direct de genul dramatic. Ne referim la *Alexandru Lăpuşneanul*, binecunoscuta nuvelă a lui C. Negruzzi. Precum se ştie, ea a apărut în primul număr al *„Daciei literare"*,

„întâia revistă literară organizată, care nu avu nici ea îngăduinţa de a continua mai mult de un an"[1]

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Roma: Editura. Nagard, 1980, p. 171.

Scanned with CamScanner

aşezată fiind de editori în cuprinsul revistei

„imediat după cunoscuta Introducţie, nuvela a fost considerată ca o ilustraţie creatoare a programului enunţat de Kogălniceanu"[1]

din care va evolua în continuare cunoscutul *curent naţional-popular*, mai apropriata denumire a romantismului patruzecioptist (substituind nominal un criteriu *axiologic* unuia *cronologic*). Inspirată din *Letopiseţul...* lui Ureche, *nu* dintr-al lui Miron Costin, cum greşit şi surprinzător este citat în text, dacă nu cumva, cum precizează Liviu Leonte, se va fi referit la *Nicolae* Costin, care a prelucrat episoade din cronica lui Ureche, după cum rezultă şi din *Predoslovia* ataşată *Letopiseţului Ţării Moldovei*, al lui Ion Neculce:

„[...] şi de la Dragoş-vodă l-au scris di pe izvodul lui Ureche vornicul până la Aron-vodă. Însă mult l-au mai împodobit mai frumos, şi Miron logofătul şi fiiu-său Nicolai Costin. Iar mai înainte nu să mai găseşte scris de Miron sau de fiiu-său Nicolai. Poate-fi de or fi şi scrise de Nicolai logofătul, dar or fi poate-fi tăinuite, şi până acmu la ivală n-au ieşit (subl. ns.)"[2]

opera este binecunoscută, nemainecesitând nici un fel de actualizări.

De notat la acest punct este o primă licenţă, interesantă pentru argumentaţia noastră, faţă de textul lui Ureche, care precizează că, abia ajuns domn, Lăpuşneanu

„scos-au ceauşu (a intervenit să fie numit delegat, ambasador, nn.) *împărătescu pre un turc mare, de au trimis cu pâră la craiul leşescu [...] Craiul pentru pacea ce avea cu turcii [...] i-au tăiatu capul Tomşii şi lui Moţoc vornicul şi lui Spanciog spătarul şi lui Véveriţă postelnicul* (subl. ns)"[3]

Deci, prezenţa lui Moţoc la măcelul boierilor, cu groaznica sa moarte subsecventă, supravieţuirea lui Spancioc, ca, de altfel, şi participarea boierilor mai sus pomeniţi la delegaţia din primul capitol sunt *stricte licenţe auctoriale* ale lui Negruzzi, regele Poloniei primindu-i deja, la momentul intrării în ţară a lui Lăpuşneanu,

„pe Tomşa şi pe soţiile (însoţitorii, nn.) *lui"*[4]

refugiaţi din faţa noului domn, printre care şi boierii susnumiţi; ba, probabil, cedând insistenţelor Porţii şi decapitându-i deja. Cele mai plauzibile ipoteze sunt fie economia de personaje (şi Negruzzi, să nu uităm, a fost un maestru al laconismului epic), fie nevoia de a insera acele ulterioare scene puternic romantice şi de a aduce în scenă, deasemenea în stilul romantic al epocii, personajul colectiv – orăşenii – în cunoscutul episod al sfâşierii lui Moţoc. Autorul, romantic în ciuda pozitivismului său, avea în orice caz nevoie de un contrast puternic dintre domn şi boieri, ca şi de o motivaţie imediată a cruzimilor domnului preocupat nu numai de ecarisajul clasei superioare, dar şi de răzbunarea trădării. Din nou, modelele romantice ale dramei au fost suficient analizate în critica literară, pentru a nu ne abate cu enumerarea lor de la punctul nostru de interes.

Romantismul, prin primatul subiectivităţii şi prin discreţionarismul auctorial – de cea mai bună calitate – pe care îl proclamă, îşi are propriile concepţii despre reconstituirea istorică, în cadrul cărora redarea atmosferei şi punerea pe seama personajelor a ideologiei moderne sunt de mai mare importanţă decât exactitatea documentară. Reamintim că aceste personaje, Spancioc, Moţoc, Tomşa chiar, au fost reluate de către Alecsandri în ilustra sa dramă istorică *Despot-Vodă*, dovadă că au fost resimţite ca extrem de ofertante estetic

[1] L. Leonte, *Constantin Negruzzi*. Bucureşti: Editura Minerva 1980, p. 137.
[2] Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei*. Bucureşti: Editura Minerva, 1975, p. 3, ediţie îngrijită de I. Iordan.
[3] Gr. Ureche, *Letopiseţul ţării Moldovei*, în vol. *Cartea cronicilor*, Iaşi: Editura Junimea, 1986, p. 224.
[4] Gr. Ureche, *l. cit.*

Scanned with CamScanner

(acţiunea dramei, este adevărat, petrecându-se în timpul *primei* domnii a lui Lăpuşneanu). Îndrăznim să credem că, în această ofertanţă estetică, un rol important îl joacă şi structura de recunoaştere, faptul că personajele literare în cauză erau deja familiare cititorilor vremii.

Acest text mai pune însă o problemă interesantă, din punctul de vedere al discuţiei noastre despre receptare, prin colaţionarea cu *Negru pe alb*, în speţă cu *Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă)*, datată *Iunie 1845* şi publicată în *„România literară"*, în 1855. În nuvela propriu-zisă, Lăpuşneanu este sistematic caracterizat prin aglomerări de calificative puternic exagerate şi prin descrieri ale mimicii şi gesticii care urmăreau să lase impresia tratării eroului ca pe o excepţie, un suferind de degenerare mentală progresivă; citäm selectiv din operă: *„Râdea; muşchii i se suceau în râsul acesta, şi ochii lui hojma clipeau"; „întâia lui domnie, în care el* ***nu avusese vreme*** *(!) a-şi dezvălui urâtul caracter"; „se părea neastâmpărat, vorbea sigur şi se cunoştea că meditează vreo nouă moarte, vreo nouă daună"; „deşănţată cuvântare"; „el râdea"* (contemplând uciderea boierilor, nn.)*; „ca să nu uite dorul cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti, născoci feliuri de schingiuiri"; „jertfele cruziei sale, fioroase şi ameninţătoare"; „crud şi cumplit"; „tiranul"; „lăsă o pată de sânge în istroia Moldovei"* etc.

La o examinare atentă, se poate observa că nimic în text nu justifică, propriu-zis, aceste exagerări stilistice: de unde se cunoştea că meditează la *„vreo nouă moarte" ?* Cum se poate argumenta *„caracterul urât"* şi de ce era culpabil pentru că se răzbuna pe cei ce-l trădaseră din obişnuinţă şi din interese de clasă ? De unde rezultă prezenţa acestuia, dacă *„nu avusese vreme"* să şi-l dezvăluie ? Ce domnitor autoritar, adică preocupat de dorinţa de centralizare a puterii domneşti, nu a lăsat în istorie *„o pată de sânge"* (şi cu cât dispreţ sunt priviţi domnitorii prea blajini, precum Alexandru cel Bun) ? Mulţi dintre cei mai sîngeroşi domnitori nu au avut nici măcar meritul de a o fi făcut urmărind întărirea ţării prin stăvilirea tendinţei centrifuge a marilor feudali.

Mai curând, rolul unor asemenea calificative era ca nuvela, odată publicată, să nu fie cumva interpretată de curtea domnească a vremii (şi de subsecventa cenzură) drept o critică adusă instituţiei domneşti în sine, suzeranilor turci şi protectorilor ruşi, discreţionarismului politicii de tip oligarhic feudal care încă mai exista la noi şi în întregul Imperiu Otoman la 1840.

Este această variantă identică aceleia pe care o va fi scris Negruzzi ? Abuzul de superlative adjectivale şi hiperbole ar părea a anunţa, mai curând, un orator de talia lui Kogălniceanu, un *„mesianic"*, cum îl numea Călinescu, decât pe măsuratul nuvelist, *compararea cu stilul celorlalte proze, istorice sau nu, ale aceluiaşi autor o demonstrează la nivelul evidenţei.* Şi chiar dacă nu este aşa, dacă hiperbolizările retorice în cauză aparţin direct autorului, e de conceput ca Negruzzi să fi ştiut foarte bine ce se aştepta de la el şi ce anume concesii trebuie făcute cenzurii pentru ca scrierea să vadă lumina paginii.

Aceasta cu atât mai mult cu cât pe Negruzzi a fost un funcţionar de carieră cu o evoluţie remarcabilă pentru vremea sa: orfan relativ sărac, intră la nouăsprezece ani mic slujbaş la Visterie, avansează treptat, ajunge deputat de Iaşi în Obştească Adunare, catagraf – recenzor, statistician pentru circumscripţia sa – ulterior în comisia de cenzori a încasărilor administraţiei, apoi mare agă, membru al Divanului domnesc, comisar al trasării graniţelor etc; anul 1840 îl găseşte primar al Iaşului (ales *„în doă rânduri [...] de către obştia orăşenească"* după propria sa afirmaţie, nu lipsită de orgoliu) şi codirector al Teatrului Naţional, de care lucru mărturisesc nu numai arhivele timpului, dar şi piese de teatru cum sunt *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi* de Costache Caragiali. Va promova în continuare până la rangul de *ministru de finanţe* pe care îl va deţine în repetate

Scanned with CamScanner

rânduri. Era, aşadar, un om necesarmente dotat cu multă diplomaţie, cu *savoir faire*, care ştia cu precizie ce trebuie spus spre a îndepărta suspiciunile care planau *din oficiu* asupra unei opere literare. Nu este greu de acceptat ca plauzibilă, ba chiar probabilă, supoziţia că a acceptat respectivele adăugiri, ori chiar că le-ar fi putut face el însuşi, conştient de necesitatea lor. *Şi chiar în aceşti termeni, Alecsandri*[1] *ne este martor că nuvela a stârnit o relativă furtună de palat şi nu numai, fiind tratată drept sediţionistă.*

Dar să examinăm şi pasajul referitor la Lăpuşneanu din suspomenita scrisoare, în care o contemplare a panoramei Iaşului, într-un amurg de vară, privit de pe dealul Cetăţuii devine prilejul pentru sistematizarea opiniilor sale de om citit şi cu experienţă în privinţa istoriei Moldovei. Este vorba de perioada ulterioară lui Ştefan cel Mare, în care tendinţa centripetă a marilor feudali se intensifică în detrimentul autorităţii centrale:

„[...] boierii dau bani ca să oboare pre domni şi de unde se stoarce ast nămol de aur ? Din sudoarea poporului ce geme sub împilarea despotismului şi aristocraţiei. De aice începe un şir de domni răi, pentru că boierii sunt răi [...] Atunci provedinţa [...] tinde mâna şi alege [...] pe un neînsemnat boier, pre un oarecare Petre Stolnicul, om prost (simplu, de rând, nn.) *Îl suie pe tron şi îi dă sabia răzbunării în mână. Acesta, sub numele de Alexandru Lăpuşneanul, va sparge cuibul şi va strivi acest furnicar de intriganţi ce făcea şi desfăcea domni* (subl. ns.)"[2]

După care regretă faptul că Lăpuşneanu nu s-a sprijinit mai mult pe popor, deşi, tangenţial, în nuvelă vorbeşte despre relaţia bună dintre domn şi clasa de jos în ambele sale domnii, idiosincraziile eroului îndreptându-se în special către boierimea prea versatilă.

Fără această scrisoare, am putea contrasemna acea opinie conform căreia atât Costin cât şi Negruzzi se lasă înşelaţi de punctul de vedere al marelui aristocrat,

„evghenis din protipendas (subl. aut.), *vlastare de viţă aleasă, ţandură de os sfânt"*[3]

şi îl condamnă pe Lăpuşneanu pentru distrugerea marii boierimi; a nu se uita, asemenea reproş i s-a adus până şi lui Ştefan cel Mare. Prezenţa pasajului mai sus citat ne face să şovăim în privinţa nuvelistului, sau să punem formulările suscitate din nuvelă mai curând pe seama prudentului răspuns la orizontul de aşteptare presupus de (atot)prezenţa cenzurii în momentul apariţiei iniţiale a operei. Este adevărat că data scrisorii este ulterioară nuvelei, dar nu vedem de ce, din 1840 până în 1845, opinia prozatorului ar fi suferit un asemenea reviriment diametral; iar, de publicat, scrisoarea nu va fi publicată decât în 1855, în perioada în care, trecând revoluţia, progresiştii începeau a pune pe tapet alte probleme presante privind democratizarea Ţărilor Române.

Pe de altă parte, Negruzzi, ca mai toţi patruzecioptiştii şi mai mult decât ei, era preocupat în nuvelistica sa istorică de alegerea unor subiecte apte să ofere contemporanilor săi modele de noblețe sufletească, de patriotism, de raţionalism sau eroism, aşa cum găsim în celelalte scrieri reunite în ciclul *Fragmente* istorice. Istoria în aspectele sale întunecate, în spirit romantic, nu pare să-l fi interesat pe cumpănitul prozator dotat cu o ironie superioară manifestată la adresa exagerărilor de orice fel, cu mult mai în largul său în subiecte realiste. Opinăm, aşadar, pentru rezolvarea ambiguităţilor din textul nuvelei prin anticiparea orizontului de aşteptare politico-socială (vector – de sus în jos) presupus de existenţa cenzurii la 1840, în speţă pentru interpolarea textului iniţial al nuvelei.

---

[1] Ap. L. Leonte, *op. cit.*, p. 142.
[2] C. Negruzzi, *Pagini alese*. Bucureşti: Editura Albatros, p. 211-212.
[3] *Id.*, p. 192.

Scanned with CamScanner

Să fi avut Eminescu intuiția acestui fapt, în strofa pe care i-o dedică în *Epigonii* și cu care am prefațat acest capitol ? Să fie *„din nou iarăși"* mai mult decât o tautologie romantică ? Și, mai ales, să fie *„unor domni..."* nu un atribut substantival (genitival nearticulat sau în dativ: *„faptele/.../unor domni"*) ci un complement indirect (*„arătând unor domni faptele crunte"* – din istorie, se subînțelege, nn. –) ?

Erudiția sa istorică și profund originala intuire a trecutului să-l fi făcut pe Eminescu să înțeleagă că nuvela *Alexandru Lăpușneanul* conține în sine o componentă aluzivă, adresată „domnilor organici", un îndemn de a evita greșelile înaintașilor, ambele temperate de interpolările textului ? Ipoteza este plauzibilă, susținută mai ales de epitetul *„vicleni"*, fără directă relație cu proza istorică a lui Negruzzi.

Nu altul va fi cazul primului roman publicat (parțial) de Mihail Bulgakov, singurul antum, ne referim la *Garda albă*. Roman puternic autobiografic, acesta vorbește despre epoca tulbure subsecventă dezmembrării Imperiului țarist, când încă revoluția bolșevică nu măturase, biruitoare, întreg teritoriul fostului autocrator; ne referim la iarna anului 1918. În Basarabia și Bucovina aceasta a însemnat, să nu uităm, prevalarea de decretul de autodeterminare a naționalităților care a permis formarea României Mari. În Ucraina, țara natală a prozatorului, a însemnat efemera stăpânire a lui P. P. Skoropadski, hatman-fantomă, marionetă a armatei germane de ocupație, apoi și mai efemera tentativă de revoluție țărănească de sub conducerea lui Simon Petliura. Întregul roman respiră o cumplită idiosincrazie a intelectualului față de repulsiva și nestructurata răscolire a straturilor celor mai de jos ale populației, față de micimea și ticăloșia umană discreționaristă ieșite la iveală cu acest prilej. Dar, pentru a apărea în 1925 în revista „*Rossia*" primele două părți, romanul va fi suferit o cosmetizare, constând în adăugarea câtorva pasaje, iar la sfârșit al unui întreg epilog care arată sosirea Armatei Roșii și a cuceririlor revoluției sovietice ca de neoprit. Ceva mai ambiguu se dovedește autorul când vorbește despre *dezirabilitatea* lor.

Este de spus că, și așa cosmetizate, fragmentele de roman au dus la interzicerea revistei, iar un an mai târziu premiera dramatizării acestuia, *Zilele Turbinilor*, va stârni o primă furtună de proteste pe care nu o vor curma decât faptul că vor sări în apărarea ei A. Lunacearski și, surprinzător, Maxim Gorki. Și astfel piesa a ajuns în repertoriul permanent al MHAT. Alte opere nu vor avea acest noroc. Vor aștepta anii '60 și reabilitarea autorului care nu consimțise altădată să opereze modificările oportune pe text. Dar în anii '60, Bulgakov era deja mort de peste douăzeci de ani. Iar dacă Elena Sergheievna Șilovskaia a păstrat *„cu abnegație de Margaretă"*[1] manuscrisul celui mai bun roman neatins (drept care în anii '80 varianta integrală a romanului *Maestrul și Margareta* a putut fi publicată și pasajele eliminate în anii '60 au devenit evidente), *Garda albă* nu a avut acest noroc, neexistând altă variantă decât cea ce cuprinde forma sa finală publicată.

*

Evenimențial și referențial. Evident, apariția teatrului laic se leagă tot de referențial. Comedia antică a însemnat recursul continuu la imediat; ca și tragedia, de altfel, după cum vom demonstra. Farsele medievale pe care noi, din lipsa referențialului, le privim *in absolutu*, vor fi fost dramatizarea unor întâmplări adevărate ale cetății, cu bărbați încornorați, soacre cârtitoare ori moștenitori venali. Prezența variantelor lor epice în antologii de anecdote de tipul celor ce au făcut renumele lui Giovanni Boccacio sau Franco Sachetti o demonstrează suficient.

[1] I. Vartic, Postfață la *Maestrul și Margareta*. București: Editura Univers, 1995, p. 470.

Scanned with CamScanner

Care va fi fost, în asemenea cazuri, vectorul dramatizării ? Dinspre antologie spre teatru sau invers ? Sau *faptul divers*, devenit *anecdotă*, a fost simultan consemnat epic şi (re)prezentat dramatic ? Fără doar şi poate, însă, ceea ce a determinat dramatizarea a fost răspunsul la aşteptarea publicului, cererea adică sau, în lipsa ei, intuiţia că prezentarea dramatică va avea succes. Nu rareori se poate concepe chiar o comandită, de pildă a răzbunării amanţilor respinşi sau a răfuielii celorlalţi soţi cu cel a cărui coarne fuseseră public proclamate.

Uneori, asemenea recursuri la referenţial pun în dificultate pe comentatorul actual deprins, pe de o parte, cu consacrarea datorată perspectivei istorice a operelor dramatice, iar pe de altă parte incapabil să mai discearnă când are de-a face cu o încifrare filosofică şi când, cu o simplă referinţă la un fapt concret contemporan premierei. Iată un asemenea exemplu, extras din shakespeariana *A Midsummer Night's Dream (Visul unei nopţi de vară)*. În actul patru a luat sfârşit crudul joc al înşelării pe care Oberon, prin Puck, l-a practicat atât asupra celor patru îndrăgostiţi, cât şi asupra iubitei sale Titania, făcând-o să se îndrăgostească de Bottom, al cărui ridicol structural fusese amplificat de adiţionalul cap de măgar. Totul prevesteşte un sfârşit nu doar fericit, ci mai ales senin. Doar improvizaţii actori amatori îl aşteaptă zadarnic pe dispărutul Bottom, întristaţi de şansa pe care o pierde, şi ei odată cu el, neparticipând la festivităţile nupţiale:

„SNUG – Masters, the duke is coming from the temple, and there is two or three lords and ladies more married – if our sport had gone forward, we had all been made men.

FLUTE – O sweet bully Bottom! Thus hath he lost sixpence a day during his life: he could not have 'scaped sixpence a day. An the duke had not given him sixpence a day for playing Pyramus, I'll be hanged. He would have deserved it: sixpence a day in Pramus, or nothing."[1]

BLÂNDU – Meşterilor, se întoarce ducele de la templu, şi cu el încă vreo doi-trei domni şi doamne care s-au căsătorit – dacă duceam joaca noastră până la capăt, oameni ne făceam.

FLAUT – Of, năzdrăvanul de Bottom/ Fundulea! Uite-aşa a rămas fără şase pence pe zi pe viaţă; n-aveau cum să-i scape şase pence pe zi. Dacă nu-i dădea ducele şase pence pe zi pentru Pyramus, gâtu' pun. Ori căpăta şase pence pe zi ca Pyramus, ori nimic.

Comicul pasajului nu rezidă atât din numărul cavalerilor şi doamnelor care s-au căsătorit – după o extenuantă noapte a încurcăturilor cum a fost cea precedentă, nici ei nu mai ştiau bine, probabil, câţi sunt şi cum îi cheamă –, nici în ambiguitatea relaţiilor erotice care rezultă din imprecizia numerică (Flute/Flaut, interpretul Thisbei, pare un mare admirator al lui Bottom, a se vedea şi uşoara aluzie onomastică!), nici din profuziunea cu care Theseus, „ducele" Atenei antice, împarte monede englezeşti) asemenea anacronisme erau la ordinea zilei şi erau chiar salutare pentru înţelegerea textului de către public (ele fac obiectul unei alte părţi a capitolului de faţă, v. *infra*), cum nu rezultă nici măcar din echivocul formulărilor lui Flute, din care rezultă că e foarte posibil ca nimeni să nu fi primit nimic.

Comicul principal ţine de *insistenţa asupra sumei*. Cu puţin înainte, regina Elisabeta răsplătise un actor şi dramaturg al vremii, Thomas Preston, cu o pensie anuală de douăzeci de lire. Dacă o liră avea douăzeci de *shilings* şi un *shilling*, doisprezece pence, suma anuală era, aşadar, de patru mii opt sute de penny, ceea ce, împărţit la numărul zilelor din an, dă o sumă de 13,15 penny pe zi, mai bine de un shilling (la care se adăugau celelalte surse de venit ale actorului), suficient, în epocă, pentru subzistenţa relativ îmbelşugată a unui om de rând. Este acest sistem, de a calcula ce venit zilnic are o persoană

[1] William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*. Hertfordshire: Wordsworth Editions ltd., f.a. Wordsworth Classics Collection, p.58-59.

Scanned with CamScanner

dintr-o rentă, un procedeu extrem de frecvent al englezilor şi al americanilor; îi întâlnim de la Lawrence Sterne, la Dickens şi la surorile Brontë, la Mark Twain ori la Somerset Maugham. Şi este de inspiraţie franceză, unde poate fi întâlnit chiar şi în lucrări ştiinţifice, *incluzând actualizarea în termenii valorii actuale a monedei în circulaţie.* Ideea este de a da cititorului unei epoci o idee analogă despre o avere/moştenire etc. pomenită.

Or, dacă Bottom va primi cam jumătate, deşi se ştie cât de prost actor este – o parte din comicul de caracter al piesei se bazează pe naiva sa înţelegere a noţiunii de joc actoricesc, v. *infra* – ne putem da seama, sub mimarea umilinţei şi a autodeprecierii, ce părere proastă avea Shakespeare despre jocul numitului Preston. Acesta era, de altfel, şi autor al unei tragedii, *Life of Cambyses/Viaţa lui Cambise* (1569),

„de fapt, un hibrid de tragedie şi comedie, compromis din cauza unui bombasticism excesiv"[1]

Devine evidentă părerea autorului despre confratele Preston până la punctul în care începem să ne întrebăm dacă nu cumva întreaga piesă, dincolo de feerie, nu este mai ales o satiră alegorică, exact direcţionată. Oricum, fără glosele contemporanilor şi fără consemnarea sumei în registrele coroanei, acest pasaj, cu insistenţa acelui *lazzi* privind cele şase pence pe zi, ar fi rămas un mister etern, cum au rămas multe atare libertăţi şi aluzii din text.

Iar dacă un asemenea ghiont colegial, oricât de obraznic, dată fiind importanţa celei care acordase pensia, poate fi întâmplător (putea fi chiar adăugat de actori la reprezentaţie), cu greu poate fi presupusă ca întâmplătoare o altă transparentă aluzie din actul imediat următor. Când Theseus trece în revistă „momentele artistice" pregătite de Philostrate pentru clipele de divertisment dintre ospăţ şi consumarea nunţii, "ducele" remarcă printre ele

„THESEUS – [...] 'The thrice three Muses mourning for the death *Of Learning, late deceased in beggary'* *That is some satire, keen and critical,* *Not sorting with a nuptial ceremony."*[2]	THESEUS – 'Al celor nouă Muze plâns la moartea În calicie cruntă a Ştiinţei' O fi vreo satiră muşcătoare Ce cu o nuntă nu se potriveşte

Ştiinţa moartă în calicie – cerşitorie, pentru a folosi termenul literal – şi plânsă de cele nouă muze era Edmund Spenser, autor de opere în toate genurile literare presupuse a fi ocrotite de locuitoarele Parnasului. Acesta, fiu de postăvar sărac, dar instruit, moare în 1598 sau 1599, după unii istorici chiar de inaniţie, după insuccesul mai multor tentative de a se menţine la înălţimea rangului celor în societatea cărora intrase prin excelenta sa pregătire intelectuală. Dar piesa a fost scrisă şi jucată *în 1595*, cu evidentul scop de a celebra o nuntă la curte care nu a putut fi stabilită cu certitudine, categoric însă a unei persoane de sânge regal, dovadă binecuvântarea finală a spiriduşilor:

„OBERON – [...] To the best bride-bed will we, *Which by us shall blessed be;* *And the issue there create* *Ever shall be fortunate.* *So shall all the couples three* *Ever true in loving be;* *And the blots of Nature's hand* *Shall not in their issue stand [...]* *And each several chamber bless,*	OBERON – Patul nunţii să-l aflăm Şi să-l binecuvântăm; Ca toţi pruncii ce-or să vie Veşnic norocoşi să fie. Şi-ntre cele trei perechi Dragostea domnească-n veci De-orice racilă firească Pruncii lor să se ferească [...] Camerele împânziţi

[1] Leon Levitchi, *Istoria literaturii engleze & americane.* Volumul I. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 125.
[2] *Id.*, p. 61.
[3] W. Shakespeare, vol. cit., p. 301.

Scanned with CamScanner

Through this palace, with sweet peace:	Şi cu pace le meniţi
Ever shall in safety rest,	Şi stăpână, şi palate
And the owner of it blest."[3]	Fie binecuvântate.

Cine a introdus în 1599 acea replică privind cele nouă muze şi plângerea lor, autorul sau actorii ? Şi cum de nu a fost văzută ca o impertinenţă, căci Spenser fusese prea puţin ajutat de regină, cu o pensie insuficientă care l-a silit să accepte funcţii înjositoare ? Să fie o dovadă de conformism auctorial, acum, când steaua Elisabetei începuse să coboare pe orbită, o dovadă de curaj, transparenta aluzie amintind reginei cum nu trebuie să se poarte cu Essex sau, de ce nu, o cerere expres a unui comanditar, poate chiar regal (James I intriga deja pentru obţinerea tronului, ca o reparaţie pentru uciderea mamei sale, Mary Stuart) ? Autorul a adăugat-o, alt scriitor ori un actor ? Nu mai putem afla, textele din *in-folio*-urile iniţiale fiind mai curând martore ale jucării piesei decât documente istorico-literare.

Rămânând la Shakespeare, să ne amintim de o altă scenă binecunoscută, mustind de conotaţii contemporane autorului şi premierei absolute, aceea a anunţării trupei de actori din *Hamlet, Prince of Denmark.* Cei doi curtezani-spioni care îi anunţă, vorbesc despre ei ca despre actorii altădată favoriţi ai prinţului, ajunşi acum la statutul de trupă ambulantă (am selectat fragmentele care prezintă o relevanţă referenţială directă):

„ROSENCRANTZ – I think their inhibition comes by the means of the late innovation.[...]	ROSENCRANTZ – Cred că declinul li se trage de la ultima inovaţie.
HAMLET – [...] do they grow rusty ?	HAMLET – [...] au mai ruginit ?
ROSENCRANTZ – Nay, their endeavour keeps in the wonted pace: but there is, sir, an aery of children, little eyasses, that cry out at the top of the question, and are most tyrannically clapt for't: these are now the fashion; and so berattle the common stages [...]	ROSENCRANTZ – Nu, ei se străduiesc la fel de mult; dar au apărut, doamne, un grup de copii cu caş la gură, nişte şoimuleţi, care strigă chiar la apogeul întrebării şi sunt frenetic aplaudaţi pentru asta; asta-i moda de acum; şi aceştia fac de ocară teatrele cunoscute.
HAMLET – Do the boys carry it ?	HAMLET – Şi tinereii iau caimacul ?
ROSENCRANTZ – Ay, that they do, my lord, Hercules and his load too."[1]	ROSENCRANTZ – Da, stăpâne, ba îl iau pe sus şi pe Hercule, cu tot cu povara-i.

Dacă mai trebuia vreo argumentare a importanţei opiniei publice în domeniul modei, a arbitrajului (valoric sau nu, obiectiv sau subiectiv), acest text ne-o oferă cu prisosinţă. Dar, departe de a fi o istorie fictivă, textul este atât de plin de subtext referenţial, încât devine o reală pledoarie *pro domo*. Să ne referim numai le cele mai importante dintre ele.

Spre sfârşitul anului 1600, pe scena teatrului zis Blackfriars începe să se producă o trupă de actori-adolescenţi, *Children of Her Majesty's Revels (Trupa de copii pentru serbările Majestăţii Sale),* iniţial un cor, apoi cu tot mai sporite veleităţi actoriceşti. Succesul lor de moment a determinat o perioadă de umbră a teatrelor profesioniste, însăşi trupa lui Shakespeare, *Lord Chamberlain's Company* (ulterior *King's Men*) trebuind să se mulţumească un an cu situaţia de trupă itinerantă. La aceasta s-ar referi menţiunea lui Hercule şi a poverii sale, faimosul *The Globe* având ca emblemă pe Hercule purtând în spate globul terestru, atunci când, conform mitologiei, era să fie păcălit de Atlas. După alţi comentatori, adevărata cauză a plecării trupei în provincie ar fi fost implicarea lui Shakespeare şi a protectorului său, Lord Southampton în complotul Contelui de Essex, iar atunci a da vina, aluziv, pe rivali era deasemenea un procedeu nu doar curent,

[1] William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark.* Ed. cit., p. 684-685.

Scanned with CamScanner

ci şi frecvent; ba, era chiar un gest de delicateţe la adresa reginei. Este, desemenea, posibil ca, provenind dintr-un cor, aceşti adolescenţi să fi determinat o reorientare a gustului public spre spectacole de mai slab nivel valoric, dar împănate cu cuplete, coruri, în detrimentul structurilor dramatice propriu-zise din proaspăt cristalizatul stil elisabetan, un fel de vodeviluri *avant la lettre*, ceea ce în timp a dus la prevalenţa stilului bombastic, euphuistic, al unui John Fletcher sau Francis Beaumont. Este aproximativ aceeaşi situaţie care a determinat victoria temporară a fiabismului gozzian asupra comediei de caracter şi a părintelui ei, Goldoni.

Asemenea pasaje, cuprinzând referiri directe la evenimente încă proaspete în memoria publicului de toate categoriile sociale, se întâlnesc din belşug în opera shakespeariană. Să enumerăm doar câteva, mai explicitabile istoriceşte. Precizăm că nu ne vom mai opri la cele atât de frecvente, cum sunt folosirea monezilor englezeşti, a detaliilor vestimentare sau a elementelor de cult religios anacronice, motivabile, evident, prin nevoia de a vorbi pe limba publicului, căruia subtilităţile documentare îi erau străine. Nici nu era încă de rigoare perfecta adecvare documentară la epoca evocată; iar plasarea acţiunii într-o ipotetică Atena antică ori Viena modernă era un simplu artificiu *u*-topic sau *u*-cronic fără urmări, asemenea modalităţii actualizate de fabulă sau parabolă, frecvent conflictul purtând pecetea unor evenimente încă prezente în memoria spectatorilor.

Nu vom enumera nici hanurile şi cârciumile pomenite de autor ca fiind plasate în acele ipotetice oraşe ori epoci, dar care erau atestate ca existând în Londra vremii. Presupunem citarea lor ca *un procedeu analog sponsorizării ori reclamelor din zilele noastre, hangiul suportând cheltuielile producţiei ori deschizând credit temporar trupei în schimbul menţiunii în piesă ori chiar plasării unui episod în sugeratul han*. Deasemenea, sunt prea ample şi numeroase pentru a fi înscrise în spaţiul acestei lucrări referinţele la personajele reale care apar în cunoscutele *Chronicles* (piese istorice) shakespeariene. Am renunţat şi la nenumăratele locuri comune ale culturii şi retoricii vremii, în care dramaturgia shakespeariană abundă.

Ne vom limita la câteva dintre cele mai străvezii aluzii la realitatea contemporană a autorului, la evenimenţialul imediat, incluse de obicei în scenele comice şi pretext probabil de dialog al interpretului cu publicul care reacţiona spontan la asemeni referinţe. Dintre multele asemenea referinţe am eliminat pe acelea care ar putea prezenta dubii de interpretare şi am selectat în contextul prezent doar câteva, care nu pot fi altceva decât rapeluri ale evenimentelor comune, recognoscibile ca atare de către publicul vremii.

În *The Comedy of Errors/Comedia erorilor*, plasată în Efesul *antic*, aflat tot sub guvernarea unui Duce, în scena a doua a actului al treilea, găsim o comică discuţie în stilul *lazzi*-urilor care va face ulterior gloria *Commmediei dell Arte*, şi care făcuse, înainte, hazul comediei plautiene şi terenţiene, discuţie în care o durdulie bucătăreasă îi aminteşte lui Dromio mapamondul, prin mirosurile şi murdăria specific profesionale: Franţa, Anglia, Scoţia, Spania, Belgia şi Ţările de Jos, Polonia, ba chiar şi *America şi Indiile*. Iar în actul al doilea va fi inserat un fragment în acelaşi stil privind efectele bolilor venerice (se presupunea, printre altele, că sifilisul provoacă un anumit tip de cădere a părului, *„French crown"*). Toate acestea nu au, desigur, legătură cu Efesul antic, odată ce pătrunderea bolilor venerice în Europa este subsecventă marilor descoperiri geografice. Dar erau agreate de publicul vremii lui Shakespeare, cu dezinteres documentar-istoric.

Aceeaşi referinţă la bolile venerice, foarte gustată în epocă, va reveni sistematic în piesele cu subiect din antichitate. Marina, de pildă, pierduta fiică a lui Pericle, îşi ascultă îngrozită soarta viitoare în discuţie codoşilor care au cumpărat-o pentru a o prostitua:

Scanned with CamScanner

„BAWD – Well, well, as for him, he brought his disease hither; here he does but repair it. I know he will come in our shadow, to scatter his crowns in the sun."[1]

CODOAŞA – Ei, păi el (Monsieur Verolles) şi-a mai lăsat boala pe aici; o s-o aducă iar. Ştiam eu că o să apară iute, să-şi împrăştie pe aici coroanele.

Verolles ('variolă') era, în epocă, sinonim cu sifilis. Iar "coroanele" sunt un joc de cuvinte destul de sinistru între *„crown"*, moneda şi acea *„(French) crown"*, pierderea părului, considerată în epocă a fi simptomul bolii venerice. Care, desigur, nu era cunoscută în antichitate, dar plasarea acţiunii este pur convenţională; iar asemenea *lazzi* erau aruncate mai ales în scenele comice, în care personajele-clovni, savuroase în autenticitatea lor, special făcute pe gustul – şi după modelul – londonezilor epocii, se adresau direct spectatorilor, ironizându-i, spunându-le lucruri cu haz, uneori licenţioase, decontractând tensiunea şi pregătind terenul pentru reluarea acţiunii propriu-zise. Nici măcar categoria socială a codoşilor nu însemna acelaşi lucru în Efesul antic al curtezanelor şi în West End-ul Londrei lui Shakespeare.

În *The Two Gentlemen of Verona/Cei doi tineri din Verona*, la un moment dat, la începutul actului al doilea, Speed îşi ironizează stăpânul, pe *veronezul* Valentine, pentru lingoarea pe care i-a produs-o dragostea, spunându-i, printre altele, că înainte obişnuia *„to walk like **one of the lions**"* (să umble ca unul dintre lei). Dacă ar fi spus ca un leu (*like a lion*) am fi avut de-a face cu o comparaţie metaforică, ba încă una comună, de tipul catahrezei. *'Unul **dintre lei**'* se referă la cei câţiva lei ţinuţi, în epocă, într-una din curţile Turnului Londrei, ca o curiozitate şi ca un simbol al regalităţii britanice ale cărei armoarii erau cei trei lei încoronaţi. Animalele erau vizitabile şi mersul lor, mai ales prin sugestia analogiei cu regalitatea (să amintim şi că dinastia Tudor era celebră pentru părul său blond roşcat intens), devenise o figură retorică foarte comună în epocă.

Recurs la referenţial găsim, în *Love's Labour's Lost/Zadarnicele chinuri ale dragostei* în actul patru, când eforturile celor trei prinţi de a ignora iubirea firească vârstei şi de a se dedica exclusiv studiului încep să se dovedească, într-adevăr, zadarnice. Când unul dintre ei (cel mai comic) scrie doamnei inimii sale sub pseudonimul Don Adriano de Armado, apoi încearcă să nege scrisoarea ca fiind a sa, ceilalţi îl iau în râs, aprobându-l şi susţinând că nu-şi dau seama cine este:

„BOYET – This Armado is a Spaniard that keeps here in court
A phantasm, a Monarcho, and one that makes sport
To the prince and his book-mates."[2]

BOYET – Acest Armado e-un spaniol de pe la curte
O nălucă, un Monarcho, de care se amuză
Prinţul şi-ai săi colegi de-nvăţătură.

Prinţul şi colegii săi de învăţătură sunt tocmai eroii piesei. Dar acel Monarcho citat în text era o persoană reală, găzduit la curtea reginei Elisabeta înaintea venirii lui Shakespeare la Londra. Italian din Bergamo (ca Arlecchino), se proclamase „împărat al lumii" şi urmaş de drept al lui Carol Quintul, ceea ce îl făcea pe regele Filip al II-lea uzurpator (el îl numea „viceregele său în Spania"). Îşi proclamase aceste drepturi chiar sfidând suita ambasadorului spaniol în plină Catedrală St. Paul. Elisabeta îl tolera, evident, pentru a-l irita pe adversarul său principal, regele Spaniei; Monarcho avea la curte mai cu seamă statutul de nebun oficial, prilej de amuzament pentru întreaga curte. Dovadă avem şi citarea sa antonomastică în text. În replică, să nu uităm de acel Don Antonio el Iglès ('englezul'), bufonul regelui Filip al II-lea, pictat de Velàsquez pentru unul din urmaşii

[1] *Ibid.*, p. 1052.
[2] *Ibid.*, p. 225.

Scanned with CamScanner

regelui Filip al II-lea. Protocolarele răbufniri de năduf ale monarhilor...

The Merchand of Venice/Negustătorul din Veneția marchează un alt tip de aluzii la planul social referențial, mergând chiar până la satirizarea obiceiurilor noii instaurate religii anglicane. Astfel, chiar din prima scenă, comicul Graziano își ia rămas bun de la ceilalți cu o glumă căreia i se răspunde cu aceeași monedă:

„GRAZIANO – [...]Fare ye well a while:
I'll end my exhortation after dinner.
LORENZO – Well, we will leave you, then, till after dinner"[1]

GRAZIANO –...Atunci, la revedere, pe curând:
Îmi voi sfârși discursul după cină.
LORENZO – Păi, ne vedem atuncea după cină.

Criticii concordă în opinia că această replică este o aluzie directă la un obicei răspândit în epocă; în Anglia, desigur, nu în catolica Veneție. Toate bisericile reformate au păstrat obiceiul întrunirilor familiale muzical-religioase, patronate de pastorul local, de un invitat special din tagma clericală sau de un predicator ambulant; anglicanii, printre primii care au adoptat protestantismul ca religie de stat, nu fac excepție. Întrunirile aveau loc în după-amiezi libere, mai ales duminica și durau până seara. Pastorii, pentru a-și asigura o invitație la cină, se prefăceau a nu dori să tulbure programul de masă al gazdelor, propunând o pauză pentru ca acestea să servească cina, apoi reluarea dezbaterilor; desigur, politețea și ospitalitatea cereau să-l inviți și pe cuviosul oaspete. Răspunsul lui Lorenzo arată o altă variantă, în care, prefăcându-se a nu pricepe aluzia, gazdele mai avare puteau da liber invitatului, să aștepte în casă sau să se plimbe până cina era servită; scopul evident era de a stârni ilaritatea publicului care era familiarizat cu procedeul. Să amintim aici că, de peste trei secole, o problemă frământă critica, aceea a realei confesiuni (religioase) a lui Shakespeare; dovezi de ultimă oră îl arată a fi catolic, un lucru nu prea simplu pentru un dramaturg, favorit regal, într-un regat al violentelor persecuții religioase anti-catolice, precum a fost Anglia elisabetană.

O altă licență poetică, pe care critica o consideră

„una din puținele inexactități întâlnite la Shakespeare privitoare la Veneția, care nu avea în acele vremuri nici un fel de legături cu Mexic sau America"[2]

apare în aceeași piesă atunci când este vorba de nenorocirea care este pe punctul de a-l lovi pe Antonio, aducându-l pradă iritatului Shylock:

„BASSANIO – [...] But is it true, Solanio ?
Have all his ventures fail'd ? What, no one hit ?
From Tripolis, from Mexico, and England,
From Lisbon, Barbary, and India ?"

BASSANIO –...E-adevărat, Solanio ?
Corăbiile toate i-au pierit ? Niciuna
N-ajunse-n port ? Din Tripoli, din Mexic,
Din Anglia, Lisabona, Alger, India ?

Credem mai curând că nu este vorba numai de aceeași puțină preocupare pentru exactitatea documentară ci, mai curând, de intenția de a răspunde orizontului de așteptare al publicului. Londonezul de rând nu avea habar (și nici curiozitate să afle) dacă Veneția făcea sau nu comerț cu coloniile hispano-americane; nici pe Shakepeare nu credem să-l fi frământat aspectul. Pentru *'commoner', 'cockney'* (londonezul oarecare), locurile de unde se aduceau bogății sau unde negustoria era profitabilă erau cele mai sus citate; printre care, desigur, se includea cu patriotism și bogatul estuar al Tamisei. Pe acestea le citează scriitorul. Avem de-a face, iarăși, cu catahreze antonomastice, inteligibile publicului. Celelalte detalii ale adecvării sunt de resortul criticii și istoriei literare.

Much Ado about Nothing/Mult zgomot despre nimic se deschide aproape cu o replică foarte incitantă. Când i se anunță sosirea lui Don Pedro de Arragon și victoria sa,

[1] *Ibid.*, p. 388.
[2] V. Ștefănescu-Drăgănești, *Note la Negustătorul din Veneția*. În vol. Shakespeare – *Teatru*, vol. 3. București: Editura Univers, p. 531.

Scanned with CamScanner

Leonato exclamă:

„LEONATO – *A victory is twice itself when the achiever brings home full numbers.*"[1]

LEONATO – Victoria-i de două ori victorie, când cel ce-a-nvins aduce acasă armata-ntreagă.

Din nou, critica, în marea sa majoritate, concordă în a vedea aici o aluzie la expediţia contelui de Essex împotriva rebelilor irlandezi, din 1599. La aceasta ar contribui şi o replică ulterioară a Beatricei:

„BEATRICE – *You had musty victual, and he had holp to eat it: he's a very valiant trencher-man; he had an excellent stomach.*"[2]

BEATRICE – V-a dat hrană mucegăită şi a ajutat şi el s-o mâncaţi: e bun de soldat, înghite orice.

Căci aceasta, hrănirea soldaţilor cu mâncare mucegăită, a fost una dintre acuzaţiile aduse lui Essex. Regina Elisabeta considera expediţia ca fiind o mare nereuşită, nejustificând sumele alocate (iar achiziţionarea de hrană de calitate proastă inducea şi suspiciunea de dilapidare). Evident, Shakespeare, acolit şi prieten al lui Henry Wriothesly, conte de Southampton, prieten, la rândul lui, al lui Essex şi pe punctul de a împărtăşi dizgraţia regală rezervată acestuia, va lua apărarea favoritului regal, atât în privinţa relativităţii victoriei cât şi a hranei mucegăite, din care însă, cum se argumentează aici, ar fi mâncat şi comandantul. Shakespeare, aflat, prin Wriothesly, în anturajul lui Essex, sare cu destul curaj în apărarea protectorului său aflat în dizgraţie.

Tot în *Much Ado...* se pomeneşte şi de un obicei comun al acelui timp. Atunci când Benedick cade victimă complotului şi se arată îndrăgostit de Beatrice, drept care înfiţişarea lui a suferit serioase îmbunătăţiri, Claudio anunţă că

„CLAUDIO – *[...]the barber's man hath been seen with him; and the old ornament of his cheek hath already stuft tennis-balls.*"[3]

CLAUDIO – Lucrătorul bărbierului a fost văzut la el; şi vechea podoabă a obrajilor lui a umplut deja mingile de tenis.

Evident, cauciucul fiind încă necunoscut, mingile de tenis din piele se umpleau, ca în jocurile copiilor de altădată de pe la noi, cu păr, considerat suficient de uşor şi de flexibil.

The Taming of the Shrew/Îmblânzirea scorpiei conţine, printre altele, protestul Caterinei în faţa succeselor mondene ale surorii ei mezine, mai ipocrita Bianca, dar mai ales în faţa evidentei părtiniri a tatălui în privinţa acesteia din urmă. Căci, în cazul când tactica Biancăi dă roade, cutuma engleză – *nu* cea padovană – cerea ca sora cea mare, încă nemăritată, să fie silită să joace desculţă la nunta celei mici, iar dacă nu se mărită niciodată, se spunea, va fi osândită, în iad, să mâne cârduri de maimuţe, animale cu o reputaţie de neruşinare şi neastâmpăr în epocă (erau uneori chiar considerate impersonări demonice):

„She is your treasure, she must have a husband
I must dance bare-foot on her wedding-day
And for your love of her lead apes in hell."[4]

"Ea ţi-e odorul, ei îi cauţi soţ,
Eu voi dansa desculţ la nunta ei
Şi voi mâna maimuţele în iad."

Observăm că expresia folosită este *bare-**f o o t***, iar nu *bare-**feet***, identic convenabilă prozodic. Aceasta ar însemna că sora cea mare era obligată, culmea umilinţei, să danseze la nuntă încălţată *cu un singur pantof.*

În *Henry IV* şi *Henry V*, dar mai ales în *Merry Wives of Windsor* prezenţa lui Falstaff implică un *essaïm* de personaje, acoliţi, subordonaţi, prieteni etc. Bardolph, Pistol

[1] W. Shakespeare, vol. cit., p. 520.
[2] L. cit.
[3] *Id.*, p. 533.
[4] *Id.*, p. 338.

Scanned with CamScanner

şi Nym vor fi fost sau nu imaginari, ei fiind văzuţi mai ales în descendenţa acelor *capetani* din *Commedia dell'Arte*. Dar Justice Shallow, Slender, Father Evans, Doctor Caius şi mai ales *The Mad Host* (Hangiul chefliu şi nebunatic al hanului *The Garter*/Jartiera, aluzie la ordinul regal), poate chiar negustorii Page şi Ford sunt prea exact portretizaţi pentru a fi imaginari: trebuie să fi fost personaje reale, contemporane nu lui Falstaff, ci momentului scrierii piesei, oameni cu care Shakespeare va fi chefuit când Curtea se afla în sejur la Windsor şi pe care îi va fi studiat, până să-i portretizeze pe scenă, spre hazul general. Să spunem că maniera de prezentare indică limpede faptul că aceia, departe de a se simţi ridiculizaţi, trebuie să fi văzut ridicarea la rang de erou dramatic ca pe o cinste, ceea ce vom mai discuta şi în privinţa personajelor lui Molière.

Însăşi portretizarea prinţului Hal, viitorul rege, este puternic tendenţionistă. Tentati-va de a-l justifica în ochii prezentului, de a răspunde, de fapt, opiniilor favorabile ale reginei faţă de el, îşi avea sorgintea tot în interpretări dinastice. Viitorul Henry V nu putea fi acuzat de depravare în ultimul grad la cei *doisprezece ani* câţi avea, nici comparat (în defavoarea vlăstarului regal) de tatăl său cu rabiatul Harry Hotspur ('pinten fierbinte', poreclă care spune totul despre belicosul personaj) în vârstă de... *treizeci şi cinci de ani* în acel moment (regele Henry IV însuşi, *tatăl* lui Hal, era *cu trei ani mai tânăr* ca răzvrătitul Hotspur). Desigur, aceste procedee slujesc la amplificarea antitezei dintre „depravarea" iniţială a lui Hal şi revirimentul său comportamental – cam exagerat în text – din finalul părţii a doua din *Henry IV*, răspunzând comenzii regale, Elisabeta nutrind pentru strămoşul său o admiraţie testimoniată de istoricii epocii (v. *infra*).

The Twelfth Night or As You Will/A douăsprezecea noapte sau Cum doriţi îşi are şi ea partea sa în acest concert al aluziilor. Să pomenim doar de *„a aştepta ca stâlpul şerifului"*, în faţa casei notabilităţilor, mai ales a şerifului Londrei, existând obiceiul de a se instala stâlpi de care se agăţau proclamaţiile recente; totuşi, dacă nu apărea nici un ştiutor de carte, degeaba afişa numitul stâlp orice pagină scrisă. Deasemenea, ciorapii galbeni (rezervaţi pe atunci bărbaţilor necăsătoriţi ca marcă a faptului că îşi căutau mireasă) şi jartierele încrucişate, demodate la ora când scrie Shakespeare, pe care Maria, înscriindu-se în fals ca Olivia, i le pretinde lui Malvolio ca semn al înţelegerii, erau destinate împreună să stârnească râsul audienţei în cunoştinţă de cauză.

Tot despre lucruri demodate sau exagerări ale modei repudiate de public – ori pe care un comanditar sau altul, dezavuându-le, urmărea a le discredita în ochii publicului – va fi vorba în *All's Well That Ends Well/Totu-i bine când sfârşeşte bine*. În primul act, luând în serios tentativa Hellenei de a-l trage de limbă, Parolles face teoria virginităţii ca fiind un lucru perimat:

„PAROLLES – [...] Virginity, like an old courtier, wears her cap out of fashion; richly suited, but unsuitable: just like the brooch or the toothpick, which wear not now."[1]	Parolles – Fecioria, ca un curtean de altădată, se îmbracă în mantie de modă veche: bogată, dar nemaipurtată: aşa, ca broşa sau scobitoarea, care nu se mai poartă/ nu mai sunt de bonton acum.

Scobitoarea dentară, adusă de pe continent de tinerii nobili întorşi din călătorii, era făcută din metal preţios şi se purta la pălărie, precum biletul D-lui Goe, ceea ce se poate să fi fost considerat o afectare şi de evitat. La fel de bine se poate ca Parolles, pentru care ifosele sunt un *modus vivendi*, elementul din care îşi clădeşte personalitatea fictivă, să încerce să procedeze ca de obicei şi să se arate superior chiar unui obicei curent: a critica

[1] *Ibid.*, p. 754.

Scanned with CamScanner

un lucru acceptat şi agreat de toată lumea a fost şi este dintotdeauna o modalitate arogantă de afirmare a superiorităţii, de mare efect asupra slabilor de înger.

În aceeaşi piesă, Lafeu, care resimte o antipatie spontană faţă de Parolles, răspunde disprețuitor la încercarea aceluia de a-l impresiona, spunându-i că a păţit

„like him that leapt into the custard"[1]

(precum cel ce-a sărit în tava cu cremă şi, continuă bătrânul sfetnic, a ieşit, a mai încercat să se redreseze şi a căzut din nou). Aluzia se face aici la un obicei londonez care cerea ca, la instalarea noului Lord Mayor (primarul Londrei) una dintre atracţii să fie o uriaşă cadă cu cremă de ouă, prin care saltimbancii şi unii dintre săracii doritori de câştig să facă salturi cât mai caraghioase.

Measure for Measure/Măsură pentru măsură este, în integritatea sa, un pamflet la adresa puritanismului. Să nu uităm, întreaga intrigă este provocată de Angelo, lăsat locţiitor de Duce cu titlu de încercare, care aplică draconic şi orb legea, dar cedează la prima ispită şi se dovedeşte mai josnic decât oricare dintre infractori. Odată cu James I, puritanismul de factură scoţiană va câştiga tot mai mult teren în Anglia, unde va duce, peste aproape un secol, la insurecţia condusă de Cromwell, în timpul căreia una dintre principalele acuze aduse regelui judecat şi ulterior decapitat a fost luxul, depravarea, pervertirea moravurilor. Cu atât mai mare curajul lui Shakespeare de a demasca acest pericol incipient, cu cât îi datora enorm regelui, care făcuse pentru el chiar mai mult decât Elisabeth I. Iar Angelo, palid şi unilateral cum este şi *sincer pradă mustrărilor de conştiinţă* (în faţa cărora reacţionează anapoda), îl anticipează totuşi serios pe Tartuffe. Echilibrul îl restabileşte Ducele, în integralitatea sa construit ca un *alter-ego* al lui James I, numeroase pasaje dovedind-o. De aceea, succesul deplin al operei va fi în timpul acestuia.

King Lear/Regele Lear are două personaje care folosesc drept rapel al realităţii, în acel *illo tempore* în care se petrece acţiunea. Cum despre *Fool*/Nebun şi profeţiile lui profund actuale şi servind ca manual de onestitate curteană s-a discutat destul, ne vom opri asupra unui personaj impersonat de unul dintre eroii piesei, *Tom nebunul*, deghizamentul lui Edgar Gloster pentru a scăpa de acuzaţiile fratelui său vitreg şi intrigant. El îşi plănuieşte cu grijă personajul şi se ţine de planul său până dincolo de logică (în actul patru, când bătrânul său tată, orbit şi alungat, se vaită că ar da orice pentru a-şi îmbrăţişa fiul, Edgar continuă să joace rolul lui Tom, deşi sunt înafara oricărei posibile atingeri de către mâna duşmană). Dar, înainte de aceasta, la întâlnirea sa cu bătrânul rege în coliba din câmp, Edgar/Tom exclamă:

„Poor Tom, thy horn is dry."[2] Sărmane Tom, ţi s-a uscat cornul.

Fraza trimite la obiceiul vremii, relatat şi de o altă comedie *Tudor*-iană, *Gammer Gurton's Needle/Acul cumetrei Gurton*. În epocă, aşa numiţii Bedlam (de la *Bethlehem Hospital*, Ospiciul Betleem, azil pentru bolnavi mental din Londra; 'bedlam' înseamnă şi astăzi balamuc, atât în sensul propriu, cât şi în cel figurat de nebunie, agitaţie, dezordine ori isterie colectivă) erau pensionari ai acelui ospiciu sau al altor aşezăminte analoage. Dacă se dovedeau inofensivi şi fără crize de violenţă, erau lăsaţi liberi, să colinde drumurile Angliei şi să se autoîntreţină cerşind, speriind oamenii, şterpelind sau făcând diferite munci uşoare. Marca lor distinctivă era un mare corn de bou, din care sunau la uşă pentru a-şi anunţa prezenţa şi în care li se turna băutura dată de pomană. Formula pe care o foloseşte Edmund este cea utilizată în mod curent de asemenea indivizi, aşa cum şi numele Tom este antonomastic pentru categoria întreagă. Desigur, această practică curentă

[1] *Ibid.*, p. 766.
[2] *Ibid.*, p. 908.

Scanned with CamScanner

a Renaşterii engleze şi a perioadei elizabetane nu avea nici o legătură cu preistoria Angliei, când, conform cu *Historia Regum Britanniæ* (1135) a lui Geoffrey de Monmouth, preluată în cronicile lui Raphael Holinshed (1577), s-ar fi petrecut domnia Regelui Lear.

Cu *Pericles* intrăm în domeniul acelei părţi a „canonului shakespearian" neinclusă în primele ediţii *in folio* deoarece contribuţia autorului era incertă. Moda (alt nume, cum am văzut, al orizontului de aşteptare) îl învinsese pe marele creator, silit să accepte colaborarea dramaturgilor de şcoală nouă, printre care John Fletcher, autor al mai multor melodrame siropoase şi presărate cu tirade interminabile. De aceea, nu putem lua de bună nici măcar presupunerea specialiştilor privind contribuţia lui Shakespeare la aceste piese. Întrucât interesul discuţiei de faţă cade mai ales pe receptarea de către public a spectacolului, vom cita din această perioadă doar câteva anacronisme. Printre acestea, la loc de frunte se aşează replica unui personaj episodic, un ucigaş trimis să-l omoare pe Pericles pentru a îngropa cu el secretul incestului dintre regele Antiochus şi fiica sa. Acesta exclamă cu seninătate:

„THALIARD – My lord,	THALIARD – Stăpâne.
If I can get him within my p i s t o l 's length,	De-l prind la o bătaie de pistol,
I'll make it sure enough: so, farewell to your higness."[1]	Am să-l răpun; rămâi cu bine, doamne.

Armele de foc, în special cele de uz individual, populare deja la vremea premierei, erau, dacă mai e nevoie să o amintim, necunoscute în antichitatea în care este plasată acţiunea, fie ea oricât de *u*-cronică. Dar autorul/autorii piesei ***nu se adresează istoricilor literari ulteriori, ci publicului vremii lor***, când a scăpa de un indezirabil prin oficiile unui pistolar plătit era un obicei tot atât de răspândit ca şi în zilele noastre.

În aceeaşi piesă căpitanul piraţilor se va numi Valdes. Din nou, un nume prea puţin caracteristic Antichităţii greceşti, când este plasată acţiunea; dar Don Pedro de Valdes era unul dintre amiralii spanioli ai vremii, printre conducătorii de frunte ai Invincibilei Armada, a cărui misiune, la 1588, fusese de a încerca o invazie-surpriză asupra Angliei. Învins de flota uşoară engleză, formată mai ales din corăbii de pradă ale foştilor *sea-hawks* (corsari) sub conducerea lui Francis Drake (care şi-a şi căpătat atunci titlul nobiliar şi rangul de amiral) Don Pedro de Valdes a fost făcut prizonier. În mod evident, atunci, numele lui devenise sinonim cu ideea de pirat, de invadator, de simbol al lipsei de principii în lupta pe mare; oricum, era recunoscut de publicul englez ca atare.

Să amintim şi de *The Winter's Tale/Povestea de iarnă* şi de naufragiul corăbiei în care Antigonus abandonează pe mica Perdita p e ţ ă r m u r i l e B o e m i e i (Cehia actuală, ţară eminamente continentală). Dar tot aici, la sfârşit, când credincioasa Paulina duce pe rege, împreună cu copila regăsită, în faţa presupusei statui a mamei moarte (de fapt, evident, însăşi Hermione, care a fost ascunsă atâta vreme), se vorbeşte despre statuie ca despre o creaţie a marelui maestru italian Giulio Romano (*„perform'd by that rare Italian master, Julio Romano"*[2]). Giulio Romano, pictor mai mult decât sculptor, discipol al lui Rafael, a trăit între anii 1492 şi 1546.

Oricât de ipotetică ar fi povestea, consultarea oracolului din Delphi în privinţa contestatei paternităţi situează obligatoriu acţiunea *înaintea anului 390 p.Ch.*, când acesta a fost închis de creştinismul biruitor. Émile Legouis opinează[3] că Shakespeare va fi luat numele de familie al artistului drept supranume şi, aflând că epitaful artistului suna

[1] *Ibid.*, p. 1037.
[2] *Ibid.*, p. 1132.
[3] W. Shakespeare, *Le Conte d'hiver*. Traduction de Émile Legouis. Anvers. Editions Belgique, p. 249.

Scanned with CamScanner

„Jupiter vedea respirând corpurile pictate sau sculptate de el", este probabil să fi presupus, fără mai multă documentare, situarea în antichitate a artistului. Dar, din nou, adecvarea spaţio-temporală nu intra în vederile dramaturgilor elisabetani şi jacobini, nu doar ale lui Shakespeare, dar cu atât mai puţin ale lui Fletcher.

Printre cele mai peremptorii argumente în acest sens se numără, altminteri foarte simpaticele, anacronisme legate de antichitatea romană. Simpatice, deoarece în privinţa acesteia nu se poate vorbi de lipsă de documentare. Dar, pentru a comunica publicului *cockney* anumite detalii, trebuia făcut astfel încât să nu pierzi din vedere planul referenţial al acestuia, respectiv experienţa sa culturală. Aşa se face, atunci, că, în *Julius Cæsar*, în plină conspiraţie, în grădina lui Brutus, se aude un sunet neaşteptat:

"Clock strikes." [1] Bate ceasul.

ignorând suveran faptul că romanii nu aveau decât clepsidre, ceasuri cu apă şi cadrane solare, iar ceasurile mecanice, cu avertizare sonoră, au apărut abia în secolul al treisprezecelea al erei christice, cam odată cu *ochelarii* de care vorbeşte strămoşul gazdei, celălalt Brutus, cel contemporan cu *Coriolanus* (actul II, scena I):

"All tongues speak of him, and the bleared sights
Are spectacled to see him..."

Cu toţi vorbesc de el; ochii miopi
Pun ochelari să-l vadă.

În privinţa costumului roman, găsim deasemenea menţionate pieptare cu nasturi (*doublets*) şi mâneci (tot în *Julius Cæsar*), ba chiar şi *pălării*, ba, pe deasupra, menţionate ca semne vestimentare distinctive pentru breslele care se vor organiza abia în evul mediu etc. Acestea au făcut, cum spuneam, deliciul şi indignarea comentatorilor care nu au ţinut cont de orizontul de aşteptare al publicului vremii. Adecvarea documentară a decorului şi costumului este, se ştie, o prejudecată modernă (postromantică); dar, iată, şi astăzi, montări clasice care actualizează aceste aspecte sunt privite cu un ochi critic, uitându-se că *şi spectatorului de azi, ca şi celui de pe vremea lui Shakespeare, îi sunt străine şi, ceea ce e mai important, indiferente asemenea amănunte.*

*

Răsfăţul bufonului regal sau lebăda, leoaica în iarnă şi cedrul. Să rămânem o vreme la acest capitol, pentru a examina un alt aspect conex receptării dramatice şi anume postura de artist care „se bucură de înaltă aprobare" (a regalilor săi ocrotitori, desigur; de cei republicani ne vom ocupa ulterior). Dacă, la modul general, în ansamblul discuţiei vom da prioritate influenţei asupra piesei ce se manifestă din partea publicului (vector – de jos în sus), în acest punct al analizei ne propunem să insistăm asupra vectorului de semn contrar, de influenţa factorului de decizie (în cazul de faţă, a monarhului) asupra dramaturgiei, aşa cum mai poate fi ea mărturisită de către piesă. Vom reveni pe larg asupra acestei perspective în ultimul capitol al celei de-a doua secţiuni, cel dedicat teatrului românesc postbelic.

Ce-şi poate dori mai mult un dramaturg, un autor în general, decât "graţioasa" protecţie a celor ce ţin în mâini destinele popoarelor, ce-şi poate dori mai mult decât ca, odată cu aplauzele omului de rând, să răsune la finalul producerii operei tale şi cele ale capului încoronat prin voinţa divină sau prin cea populară ? Ce soartă poate fi mai de invidiat – şi a fost mai invidiată, de contemporani şi de urmaşi – decât să-ţi poţi alătura numele de acela al unui mare monarh ? Câţi nu au tânjit soarta lui Shakespeare sau Molière ? Au căzut în capcana admirării unui asemenea "fericit" destin biografi de talia lui Voltaire,

[1] Vol. cit., p. 590.

Scanned with CamScanner

Shaw, Bulgakov. Dar – cât de fericit a fost Molière sub această de invidiat povară ? Cât l-a costat ea pe Shakespeare, despre a cărui ostracizare subsecventă dizgraţiei lui Essex am pomenit deja şi vom mai vorbi ? Să ne oprim puţin asupra acestui fenomen, neluând ca mărturie decât opera celor doi dramaturgi de geniu; merită să ne abatem din drum pentru acest scop. Nimic, mai bine decât această meditaţie, nu ne lămureşte asupra relativităţii noţiunii de glorie.

„Sweet swan of Avon, what a sight it were
To see you in your waters yet appear,
And make those flight upon the banks of Thames,
That so did take Eliza and our James!"

Lebădă a Avonului, ce minunată privelişte era să te vedem luându-ţi zborul pe malurile Tamisei, cucerindu-i în aşa măsură pe Elisabeta şi pe regele nostru, James!

Înflăcărate cuvinte, pe care i le închină lui Shakespeare mai tânărul şi vrednicul său protejat şi emul Ben Jonson, în paginile ce prefaţau cunoscutul *„Folio, 1623"*, prima ediţie a operelor dramaturgului. Versurile sunt dedicate

„To the memory of my beloved, the author Master William Shakespeare and what he hath left us"

Amintirii preadragului mie, maestrului autor William Shakespeare şi a ceea ce ne-a lăsat.

În acelaşi tom aduc omagiu marelui dramaturg John Heminge şi Henry Condell, doi dintre actorii care au insistat, în 1911 ca poetul să se retragă, pentru a fi înlocuit cu mai tânărul şi mai puţin talentatul (dar mai conformistul) John Fletcher; după această epocă Shakespeare va mai da spre jucare doar *The Tempest* şi *Henry VIII*.

Canonul shakespearian cuprinde treizeci şi şapte de piese autentificate, dar se îmbogăţeşte continuu. Ezitările provin şi din maniera *sui generis* a autorilor dramatici ai vremii de a colabora, şi din concepţia extrem de liberă a epocii în privinţa paternităţii operei, şi din lipsa unor documentaţii directe, nenumărate manuscrise, printre care şi piesele shakespeariene pierind în marele incendiu care a devastat în 1613 faimosul său teatru, *The Globe*, în chiar seara ultimei sale premiere absolute, *Henry VIII*. A scris la răscrucea dinastiilor sub doi puternici regi, Elizabeth I Tudor (1558-1603) şi James I Stuart (1603-1625); a oferit reginei douăzeci şi una de piese, dar abia după 1603, la venirea lui James I pe tron, el s-a prenumărat printre actorii trupei regale, aflate sub proteguirea Lordului Cancelar, el însuşi suspectat a fi fost implicat în complotul lui Essex.

A fost, într-un fel sau altul, implicat în mai toate intrigile de curte, atât de numeroase în controversatul sfârşit de domnie şi dinastie pe care l-au marcat ultimii ani de domnie ai Elizabethei (**implicare care constituie prin ea însăşi un argument al tezei pe care urmărim să o demonstrăm, căci *numai conştientizarea funcţiei creatoare de opinie a teatrului ar fi putut justifica atâta atenţie dată unui comediant***).

Un asemenea – poate cel mai emblematic – episod va fi cel legat de complotul lui Essex. Toate piesele care aduceau, fie şi pe departe, vorba de complot antidinastic, uzurpare, regicid, fuseseră interzise încă din 1599, anul căderii în dizgraţie a lui Essex; printre ele – *Henry VI (Part I, II)* şi mai ales *Richard II*, povestea detronării şi apoi a morţii nefericitului nepot (supravieţuitor minor al celebrului Prinţ Negru) şi ultim descendent direct al lui Edward III Plantagenet, a cărui succesiune încurcată ţinea Anglia în continue războaie civile de aproape trei sute de ani. În 1601, în ajunul loviturii de stat, la cererea expresă a lui Essex, trupa teatrului *The Globe* va juca *Richard II*, povestea primului regicid din dinastia Plantagenet. În investigaţiile ce au urmat au fost amestecaţi şi actorii (se păstrează interogatoriile). Essex arestat, judecat şi decapitat, actorii au tremurat de groază când au fost poftiţi în faţa reginei şi a curţii. Elizabeth I, care se recunoscuse în aluziv-slabul monarh, le va cere nimic alta decât... să joace o comedie pentru ea. Dealtfel, regina nu i-a supravieţuit lui Essex decât mai puţin de doi ani. Ne întrebăm dacă amestecul

Scanned with CamScanner

în acest complot va fi fost un merit luat în seamă de James I Stuart când i-a acordat lui Shakespeare protecţia, aprobându-i intrarea ca actor în trupa regală. Extrem de probabil.

Până atunci, el a trăit aproape bine din drepturile de autor, căci teatrele (în special *The Globe*) îi cumpărau cu bucurie piesele. Un autor primea, în medie, şase lire pentru o piesă, în condiţiile în care un ucenic londonez primea două lire pe an[1]. O piesă se scria în cam două luni; iar Shakespeare era cunoscut pentru viteza cu care compunea (Ben Johnson povesteşte, nu tocmai admirativ, că vorbea aproape numai în pentametri iambici, versul de bază al poeziei dramatice renascentiste engleze; este adevărat că acest tip de vers este foarte apropiat de ritmul limbii engleze curente, aşa cum *totdeauna poezia populară a unei naţii se va cala preponderent pe ritmul cel mai apropiat de sunetul limbii naţiei respective*; s-a găsit aici o cauză a verbiajului unora dintre personajele shakespeariene). Pe deasupra, venitul lui Shakespeare nu se limita doar la ceea ce-i aduceau scrierile sale, el moştenind şi administrând şi ceva din negoţul patern de pânzeturi, pentru a nu pomeni avantajele vieţii de curte. Nu se apropiase, aşadar, de teatru din nevoi băneşti, ci doar din dragoste pentru breaslă; din acelaşi motiv, după ani, pe vremea regelui scot, va cere să fie primit în trupă.

Nu este considerat, am văzut, un dramaturg extrem de original, cum a fost, de pildă, Christopher Marlowe, *l'enfant terrible*, a cărui moarte la nici treizeci de ani rămâne neelucidată până astăzi, ca şi amestecul său în spionajul epocii. Să precizăm aici că supoziţia privind acest amestec se trage de la folosirea unei... „pile", aşa cum o atestă biografiile autorului, din perioada anilor 1580-1584, când, în urma câştigării unei burse, Marlowe este student la Teologie (*„he studied divinity"*):

„1584 – [...] There is some evidence that during his time at Cambridge he was also working as a spy for Sir Francis Walsingham, head of the Elisabethan secret service."[2]

1584 –...Există oarece dovezi că, în perioada când era student la Cambridge, a activat ca spion pentru Sir Francis Walsingham, şef al serviciului secret elisabetan.

Istoria este încurcată rău, nefiind clar ***pe*** cine şi ***pentru*** cine spiona tânărul Marlowe, într-o perioadă de vacilaţii între religia protestantă şi cea catolică; pare chiar să fi fost agent dublu, odată ce, cu toată această activitate, nu a putut să-şi ia diploma decât cu intervenţii:

„1587 – Awarded the degree of Bachelor of Arts, following a letter from the Queen's Privy Council to the University of Cambridge au-thorities who, it seems, sus-pected him of being a Catholic spy. (subl. ns.)"[3]

„1587 – I se acordă gradul de Bacalaureat în Arte (aproximativ, master în ştiinţe umaniste de astăzi, nn.), în urma unei scrisori trimise de către Consiliul Privat al Reginei (aproximativ, guvernul actual, nn.) autorităţilor Universităţii din Cambridge, care, se pare, îl suspectau de spionaj în favoarea catolicilor.

...ceea ce ne readuce la discuţia privind confesiunea lui Shakespeare, cunoscute fiind legăturile dintre cei doi dramaturgi, colegi de generaţie literară.

Însă Shakespeare a perfecţionat cu geniu structurile existente, a decantat cu simţ ab-solut valoarea de non-valoare, a împrumutat cu inteligenţă şi a prelucrat măiestru, încât, raportate la opera sa, scrierile predecesorilor şi a majorităţii urmaşilor pălesc inexorabil.

Adorat de publicul larg şi agreat, protejat de două capete încoronate, slăvit după moarte, jucat fără oprire până astăzi (statistica spune că, practic, în fiecare seară,

---

[1] Ap. Peter Thomson, *Shakespeare's Professional Career*. Cambridge: University Press, 1999, p. 70 ş.u.
[2] Emma Smith, *Chronology*; în vol. Christopher Marlowe, *The Plays*. Hertfordshire: The Wordsworth Editions Limited, 2000, p. VII.
[3] L. cit.

Scanned with CamScanner

în cel puţin un teatru din lume se joacă *Hamlet*), considerat etalonul absolut al măiestriei dramatice, a fost Shakespeare toate acestea ? Ba încă şi ceva pe deasupra: un abil om de lume, o inteligenţă capabilă să se plieze după împrejurări. Am spune un *oportunist* dacă nu am şti că teatrul, mai mult decât toate artele are nevoie mereu de comanditari (de unde – presiunea *de sus în jos*) şi de libertatea de a-şi satisface publicul (de unde – presiunea *de jos în sus*).

Ne vom referi, vorbind despre poziţia sa ca agreat al capetelor încoronate, la doar câteva detalii de trimitere la referenţialul *istoric*. Dintre acestea, vom selecta aici numai câteva, care să ilustreze, dacă nu comanda socială, cel puţin minima redevenţă pe care autorul înţelegea s-o plătească curţii şi iluştrilor săi oblăduitori.

Astfel, în 1592 Shakespeare scrie şi joacă *Richard III*, rămas prototip al ticăloşiei ipocrite şi fără milă, alături de un alt personaj shakespearian, Iago. Zugrăvirea unui rege relativ onorabil ca un monstru absolut era explicabilă prin faptul că detronarea sa deschidea drum spre tron ramurii Tudor a dinastiei Plantagenet. Dar accentuarea şi insistenţa asupra diformităţii sale fizice:

„RICHARD – [...] I, that am rudely stampt, and want love's majesty [...]	"RICHARD – Eu, strâmb tipar, lipsit de măreţia ce cheamă dragostea,
Cheated of feature by disembling nature,	Lipsit de formă de natura aspră
Deform'd, unfinisht,sent before my time	Diform, ne'ntreg, trimis fără de vreme
Into this breathing world, scarce half made up	În lumea asta, jumătate-om,
And that so lamely and unfashionable	Aşa schilod şi-aşa de neprivit
That dogs bark at me as I halt by them" (I,1)	Că latră câinii când mă văd trecând"

cât şi răutatea pe care această infirmitate o deşteaptă în el (soarta nepoţilor va fi pecetluită când cel mai rău de gură dintre ei pomeneşte de cocoaşă) sunt şi *o aluzie la Jacob I*, despre care se bănuia deja că va ocupa tronul la moartea Elizabethei, spre marea ei neplăcere. Într-adevăr, acesta, ambiţios, intrigant, era scund de statură şi cocoşat, ceea ce nu-l va împiedica pe autor mult mai târziu, să-l compare cu un cedru falnic în ultima scenă a piesei *Henry VIII* şi să primească recunoştinţa acestuia:

„CRANMER [...]he shall flourish,	CRANMER (arhiepiscop de Canterbury, deci cap al nou înfiinţatei biserici anglicane – nn.) –
And, like a mountain cedar, reach his branches	*...va prospera*
To all the plains about him..." (V, 4)	*Precum un cedru-n munte şi-şi va-ntinde*
	Spre câmpii dimprejur crengile sale"

Muntele este, evident, o aluzie la Munţii Scoţiei, de unde „cedrul regal" şi-a întins crengile spre relieful mai jos al Angliei, Wales-ului şi Irlandei; cedrii mai formau încă, în epocă, falnice păduri, astăzi dispărute prin despăduriri radicale. O lectură atentă a pasajului descoperă acele fragmente, laudative la adresa noului rege, adăugate mai târziu piesei, evident anterioară morţii Elizabethei, pentru a fi acum pe placul noii stăpâniri.

Este onest să recunoaştem că *n-a scos din tirada mai sus citată nici exaltatele versuri care constituiau un imn de slavă defunctei regine*, (versuri păstrate deoarece noul rege avea tot interesul ca, prin respectul pentru predecesoarea sa, să-şi cimenteze legitimitatea) nici n-a avut pentru mai vechea sa predecesoare puţina consideraţie pe care o va dovedi Ben Jonson peste douăzeci de ani, care, am văzut, îl numea pe noul rege *„our James"*, iar pe Regina-Fecioară – *Eliza*. Dar să nu fim părtinitori: Jonson era cu opt ani mai tânăr. Dacă Shakespeare, mai tânăr şi el cu treizeci şi unu de ani decât regina (se va naşte în al şaselea an al domniei ei), va debuta ca dramaturg în 1591, cariera sa elizabethană numărând abia doisprezece ani, cea a lui Ben Jonson se va desfăşura exclusiv sub auspicii jacobine.

Scanned with CamScanner

Venirea pe tron a lui James I va determina şi un reviriment tematic al operei lui Shakespeare. Noul rege era mai puţin luminat decât predecesoarea sa, ori poate mai puţin obligat la toleranţă, fiind un implacabil apărător al anglicanismului (ca unul ce crescuse în Scoţia, unde nici astăzi fanatismul religios reformat n-a dispărut, amestecat puternic cu fantasticul) şi persecutor fanatic al catolicilor. Piesele lui Shakespeare vor profesa un moralism riguros şi vor evita, de aici încolo, orice aluzie la religie (cu unica excepţie a falsului călugăr din *Measure for Measure*, care este de fapt ducele travestit şi este o clară aluzie la înţelepciunea regală... abil ironizată prin însuşi deghizamentul ales, întrucât călugări *reformaţi* nu există). Acum va vedea lumina rampei mai vechea *Anthony and Cleopatra*, evitată înainte ca o posibilă aluzie la relaţia reginei şi a lui Essex, dar şi „fioroase" drame majore, în care abaterea de la morala simplă va determina hecatombe de personaje: *Othello, the Moor of Venice, Macbeth, King Lear* (asta, dacă admitem că *Hamlet*, promotoare a aceluiaşi model, era deja scrisă în preajma anului 1601). Practic, niciuna dintre „comediile sale lirice" nu se va mai juca, fiind probabil considerate prea uşuratice, prea superficiale, neinteresante pentru noul, seriosul şi... diformul rege. Se mai adaugă aici şi moda „spaniolă" a senzaţionalismului dramatic sangvinolent.

Va lua acum amploare evocarea unei antichităţi de operetă, cu personaje scoase din autori moralişti: *Coriolanus, Timon of Athens, Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale.* Dorinţa de a „corespunde" noului gust impus la curte îi va impune, probabil, să apeleze la colaborarea cu autori mai tineri, precum John Fletcher, dacă nu cumva şi aceasta îi va fi fost cerută imperios de trupă. Iar comediile, împreună cu piesele mai sus menţionate, vor pedala excesiv pe moralism, iarăşi o trăsătură a radicalismului protestant al regelui şi al noilor veniţi cu el de la curtea scoţiană.

Dar noul rege va avea şi o vădită preferinţă pentru vrăjitori şi vrăjitorii, duhuri, stafii şi alte asemenea gotice superstiţii, iarăşi subsecvente izolatei ontologii scoţiene. De aici, apariţia acestei tematici însemnate pentru ultima epocă de creaţie a lui Shakespeare. Înainte, cu excepţia duhurilor celor ucişi care vin să-l bântuie pe Richard III ***în vis***, nu vom avea mai nici o intervenţie directă a supranaturalului; acum, stafia lui Banquo va apărea ***în persoană*** (nici un alt termen nefiind aplicabil unei stafii) la banchetul regal, ocupându-şi locul care i s-ar fi cuvenit dacă n-ar fi fost proaspăt ucis. Începând cu fantoma regelui din *Hamlet* (şi ne întrebăm dacă piesa, îndelung tergiversată, n-a fost jucată acum, prima premieră absolută shakespeariană din perioada jacobină, *tocmai pentru a atrage atenţia noului rege*, ale cărei gusturi vor fi fost uşor de aflat, prin fantoma defunctului Hamlet) vor apărea duhuri, vrăjitoare, visuri profetice etc. în mai toate piesele mai sus citate. Va fi acum şi timpul pentru sublima încununare a operei dramaturgului, *The Tempest*, în care magia nu mai joacă un rol secundar, ci este de-a dreptul motorul piesei.

Noul rege trebuie să fi fost şi *uşor de flatat*; poate, din cauza nesiguranţei sale ca nou-venit şi nedorit de o bună parte a curţii, poate, pentru că toţi regii sunt aşa; sigur, pentru că aşa sunt toţi infirmii. Dovada o avem în mai sus citatul fragment din Henry VIII.

În *Macbeth*, *„Tragedia scoţiană" (The Scottish Play)*, cum este ea numită în jargonul oamenilor de teatru englezi (care sunt ferm convinşi că simpla menţiune a numelui piesei atrage imparabil piaza-rea; se spune că nici un actor care a jucat rolul titular n-a murit de moarte bună) eroului i se prezice de la început că va domni, *dar* că după el vor urma descendenţii lui Banquo. La ultima sa întâlnire cu vrăjitoarele, acestea dau, parţial, cărţile pe faţă, arătându-i, la cerere, viitorul mai îndepărtat. Ultima apariţie este cea a ucisului Banquo, cu nu mai puţin de opt generaţii de urmaşi, ultimul purtând o oglindă:

Scanned with CamScanner

„MACBETH – [...] I'll see no more: –
And yet the eighth appears, who bears a glass
Which show me many more; and some I see
That twofold balls and treble sceptres carry..."
(IV, 1)

"MACBETH – [...] nu mai vreau să văd;
Dar iată şi al optulea, cu-o oglindă,
În care se văd alţii mulţi; iar dintre ei
Unii au două coroane şi trei sceptre..."

Uşor de înţeles că Banquo se va fi numărat printre strămoşii dinastiei Stuart. Dacă interpretăm corect, al optulea descendent al său era tatăl lui James. Iar cei foarte mulţi care vor veni şi vor uni regatul Marii Britanii au fost, de fapt, patru: James I, Charles I (decapitat de Cromwell), Charles II, fratele său James II, care va fi detronat în favoarea dinastiei de Orange, plus Anne Stuart, fiica ultimului, apriga şi puritana reunitoare a Angliei şi Scoţiei pentru o vreme. Desigur, Shakespeare nu avea de unde şti acestea, dar efortul său de a-l complimenta pe rege este evident. Şi va fi răsplătit.

Procedeul, dealtfel, este departe de a fi inedit, caz în care, eventual, l-am fi putut suspecta pe Bard de exagerat oportunism. Încă din Biblie întâlnim asemenea abordări tematice. Exemplul cel mai elocvent este, poate, *Cartea lui Ruth*. Povestea moabitencei care, contrar uzanţelor vremii, refuză să-şi lase de izbelişte soacra rămasă fără nici un sprijin bărbătesc şi nici nu o oploşeşte ca roabă pe lângă rudele sale, ci o însoţeşte înapoi în Betlehem şi, riscând inaniţia, batjocura sau moartea, îi câştigă întâi pâinea zilnică, apoi un adăpost, la casa lui Boaz, cel de-al doilea soţ al inimoasei tinere, este emoţionantă în sine şi un minunat exemplu de abnegaţie şi rectitudine morală. *Dar soarta lui Ruth ne-ar fi rămas necunoscută în absenţa unui concurs de împrejurări* şi versetele finale ne-o dovedesc:

"[...] Şi Salmon l-a avut pe Voaz, şi Voaz l-a avut pe Oved, şi Oved l-a avut pe Işei.
Şi Işei l-a avut pe David."

(am citat din varianta literară realizată de Mihail Sadoveanu, variantă al cărei titlu este însoţit de menţiunea *"Din ebraică – colaborare cu Mihail Wieder".)*

Aşadar, *nu exemplul de altruism a determinat includerea sa printre textele sfinte, ci faptul că această femeie de ispravă era străbunica regelui psalmist*. Vor fi fost şi alte, nenumărate, asemenea exemple de omenie şi abnegaţie, care n-au ajuns să figureze printre textele sfinte. Este uşor de reconstituit situaţia, din chiar cărţile profetului Samuel: după moartea dubioasă a regelui Saul, „unsul lui Dumnezeu", intrepidul tânăr rege David avea nevoie să câştige sprijinul unui cât mai mare segment al populaţiei, încă şovăielnică în faţa actului de sfidare divină, cum era considerat în epocă regicidul. Faptul de a avea o strămoaşă moabiteancă, ba încă un asemenea model feminin, trebuie să fi fost menit a-i asigura recâştigarea simpatiei populaţiei moabite indigene, încă neasimilată de evrei demografic, dar deja începând a fi asimilată *religios*, politeismului acestora începând a-i lua locul monoteismul. A include *Cartea lui Ruth* printre celelalte texte sfinte (ne reamintim că singura figură feminină care se mai bucurase de asemenea atenţie fusese îndrăzneaţa şi nu excesiv de scrupuloasa Esther) va fi fost, în epocă, un foarte simplu (şi eficient) gest de propagandă. Ca şi laudele aduse lui Henry V şi Banquo de către Shakespeare, pentru a răspunde orizontului de aşteptare al celor doi monarhi. Ca şi demonizarea lui Richard al III-lea, a cărui moarte deschide drum spre tron dinastiei Tudor.

Desigur, pentru noi acum nu mai prezintă nici un interes că „bunul" rege Duncan, înjunghiat de Lady Macbeth, a fost, istoriceşte, un tiran care-i ucisese acesteia în chinuri tatăl şi soţul. Perspectiva se schimbă continuu, cocoşatul monstru a devenit noul rege, *our James* şi efortul de redevenţă este evident. Ce ne mai pasă nouă astăzi de întunecatul Ev Mediu scoţian ? Dar fără aceste referinţe, ce mai înţelegem din piesă ?

Scanned with CamScanner

*

Relativitatea luminii solare. Cariera lui Molière se supune preferinţei epocii – şi curţii – pentru teatrul italian, fapt pe care îl vom amănunţi într-un capitol ulterior. Evident, relaţia lui cu acest tip de spectacol dramatic datează din perioada celor treisprezece ani în care a colindat târgurile şi oraşele cu compania fraţilor Béjart, categoric datorată publicului, care aştepta de la actorii ambulanţi comedii uşoare, bastonade, servitori isteţi şi stăpâni bătrâni şi ridicoli pentru viciile lor. Aştepta, pentru că teatrul popular francez, cu ale sale *Guignols* şi *tabarinades*, cu farsele populare şi spectacolele medievalelor *puys*, s-a adaptat uşor şi repede tipicului micilor trupe italiene de turneu care au precedat, cum vom vedea, marile trupe care au cucerit Parisul.

A preluat Molière *à la lettre* din Commedia dell' Arte nu doar categorii de personaje, ci chiar măşti, prototipuri pe care le-a folosit în diverse piese ale sale din diverse epoci: Mascarille (< *Mascarillo*), Covielle (< *Coviello*), Scapin (< *Scapino*, variantă a lui Arlecchino), Sganarelle (< *Sganare,* în italiană *a înşela,* un personaj mai puţin întâlnit în *Commedia del Arte*; pare a fi, după unii critici, creaţia sau, măcar, prelucrarea specială a lui Molière), Ergaste (< *Ergastolo* – în ital. 'galere', 'puşcărie'), Polichinelle (< *Pulcinella)* ş.a.

Şi totuşi, oricât de paradoxal ni s-ar putea părea, **dragostea adevărată a omului de teatru de care ne ocupăm rămâne *tragedia,*** după cum elemente de biografie o mărturisesc. Ajuns la Paris şi acceptat la Curte, îşi începe prima reprezentaţie cu *Nicomède*, care plictiseşte; apoi încearcă o farsă extrem de uşoară, din repertoriul provincial al trupei, care face senzaţie; sau, cel puţin, regele râde cu lacrimi. Zarurile au fost aruncate; reacţia publicului a hotărât, fiindcă publicul era regele. Dragostea pentru tragedia clasică îl va marca însă până la sfârşit. El va continua să joace – cu mai puţin succes decît comediile proprii – tragedii de Corneille, va fi multă vreme prietenul şi protectorul lui Racine (care nu îi va răspunde cu aceeaşi monedă, dezicându-se de el în timpul scandalului generat de *Le Tartuffe* şi de *L'Ecole des femmes*), dar, mai ales, **va sublima mijloacele specifice tragediei în comediile sale, înlocuind bufonul cu hazul amar, filosofic.** Ce e „de râs" în *Burghezul gentilom*, ori în *Bolnavul închipuit*, înafară de scenele arhicunoscute de balet-farsă, nu propriu-zis dramatice şi nici propriu-zis molièreşti ? E ceva comic în *Mizantropul* ? În *Tartuffe* ? În *Şcoala femeilor* ? În *Femeile savante* ?

Evident că în principalele roluri, fie ca importanţă dramatică, fie ca savoare, va apărea la premieră chiar Molière. Nu doar că piesele îi aparţin. Nu doar că ele sunt ţesute în jurul unui personaj a cărui viziune o are autorul-interpret. Dar el era, mai mult decât ne putem da seama noi astăzi, raţiunea de a fi a trupei. Pe *el* veneau să-l vadă nu doar oamenii de rând, aducându-i reţete impresionante pentru fiecare reprezentaţie (la sala de la *Palais-Royal*, după registrul aceluiaşi LaGrange, o reprezentaţie aducea în mod curent 1500 livre; premiera lui Tartuffe, în 1669, va aduce 2860 livre; a se compara cu modesta pensiune anuală de 6000 livre care va însoţi titlul de *„troupe du Roi"*, primit în 1665). ci şi ***regele*** şi, odată cu el, cu sau fără entuziasm, toată curtea.

Se poate observa o evoluţie a personajelor jucate de Molière, emblematică pentru evoluţia operei sale, de la farsa de bâlci, *„à l'italiénne"*, la comedia clasică – şi înapoi. Însuşi jocul său actoricesc este extrem de puternic marcat de oralitatea Commediei dell' Arte, atât de palid redată de textul scris. Cu ce am putea suplini acel *„Drelin, drelin"* cu care Argan, Bolnavul închipuit, presupune a amplifica sunetul clopoţelului cu care

Scanned with CamScanner

o cheamă pe Nicole, în scena a doua a piesei (Nicole negrăbindu-se tocmai ca să-l enerveze) sau acel „*La-la-la...*" continuat la infinit cu care Marchizul imbecil acoperă sincera dorinţă a Cavalerului de a dezbate raţional calităţile şi defectele piesei, dar cărora, desigur, autorul-interpret le dăduse un strălucitor ridicol ? Cum să ne imaginăm savuroasa imitare de către autor a colegilor cârcotaşi, din *L'Impromptu de Versailles* ?

În cele mai vechi piese păstrate, puţine din cele pe care le va fi improvizat/scris şi jucat, e vorba de *L'Etourdi* (Lyon,1655) şi *Le Dépit amoureux* (Béziers,1656), Molière joacă rolul lui Mascarille, venit direct din *Commedia dell'Arte*. Ultima apariţie a personajului – în *Les Précieuses ridicules*, sub forma Marchizului de Mascarille, valetul trimis de stăpân să le înveţe minte pe furlandisitele preţioase.

Anii 1660-1666 sunt anii lui Sganarelle, personaj foarte cerut de public, dar care evoluează el însuşi, de la pârlitul tăietor de lemne, escroc şi beţiv (*Le Médecin malgré lui*, *Le Médecin volant* etc.), la burghezul înstărit şi dispus să se însoare cu fete de nobil din *L'Ecole des maris* şi *Le Mariage forcé*. Aici se produce cotitura. Sganarelle şi Arnolphe, personajele principale masculine din *L'Ecole des maris* şi cel din *L'Ecole des femmes* sunt, practic vorbind, unul şi acelaşi, critica tuturor timpurilor a remarcat-o frecvent: este *micul tiran conjugal, care crede că imbecilizarea programată a viitoarei soţii este o garanţie împotriva coarnelor*, refuzând să priceapă adevărul simplu formulat de Chrysalde:

„Une femme d'esprit peut trahir son devoir;
Mais il faut, pour le moins, qu'elle ose le vouloir;
Et la stupide au sien peut manquer d'ordinaire,
Sans en avoir envie et sans penser le faire."[1]

O soaţă mai cu duh te poate înşela
Dar trebuie, cel puţin, să îndrăznească-a vrea.
Iar proasta-şi va trăda suprema datorie
Fără măcar să vrea, ba chiar fără să ştie.

Totuşi, între cei doi există o diferenţă notabilă. Primul este, în varianta sa tipică (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, de pildă), un simplu burghez ce nu-şi poate depăşi condiţionarea socială, un personaj mai apropiat de teatrul italian. Al doilea, un tiran care se simte chemat, prin aptitudinile sale satirice şi, aşa-zicând, didactice, să îndeplinească un rol mesianic, să dea exemplu tuturor bărbaţilor.

Primul este un Gros-Guillaume isteroid, un nătărău pe care isteaţa logodnică, forţată de împrejurări, îl duce de nas până la a livra el însuşi corespondenţa amoroasă şi până la a-şi invita supirantul s-o răpească, de faţă fiind (mai) bătrânul logodnic. Arnolphe este incapabil să întoarcă în favoarea sa intriga amoroasă, deşi Agnès e idiotizată prin educaţie, deşi Arnolphe cunoaşte toate amănuntele poveştii prin confesiunile imprudentului Horace, deşi deţine, la începutul actului al V-lea, toate atuurile. Pe scurt, este o victimă a destinului, fie el şi provocat de propriile lui defecte ori convingeri. Adică un personaj *quasi*-tragic. Ca şi *Alceste* sau *Harpagon*, dincolo de ridicolul celui din urmă. Şi aceasta, nu doar pentru că triumful iubirii era axiomatic (tot un efect al orizontului de aşteptare), dar şi pentru că subestimează supleţea inteligenţei şi intuiţiei feminine:

„ARNOLPHE – [...] Voyez comme raisonne et répond la vilaine
Peste! une précieuse en dirait-elle plus ?
Ah! je l'ai mal connue, ou, ma foi, là-dessus
Une sotte en sait plus que le pus habile homme."[2]

Arnolphe – Auzi, afurisita, cum cauza-şi susţine!
O preţioasă, cred, nu răspundea mai bine.
N-am cunoscut-o bine sau e adevărat
Că proasta mai mult ştie ca un deştept bărbat.

Reversul medaliei şi răzbunarea acestor două personaje o va reprezenta un alt Chrysale, cel din *Les Femmes savantes*, pe care excesul de educaţie prost asimilată

[1] Molière, *L'École des femmes*. Paris: Librairie Larousse, f.a. p. 30.
[2] *Id.*, p. 111.

Scanned with CamScanner

şi de autosuficienţă intelectuală al femeilor din casa sa îl va transforma în victimă, ca tată de familie, stăpân şi ca *„bon bourgeois"* şi care zadarnic îşi imploră nevasta, sora şi fiica (în actul al II-lea, scena a şaptea)

„[...]Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous,
Où nous voyons aller tout sens dessus dessous.
[...] On y sait comme vont lune, étoile polaire,
Vénus, Saturne et Mars, dont je n'ai point affaire;
Et, dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,
On ne sait comme va mon pot, dont j'ai besoin. [...]"[1]

Nu vă mai bateţi capul cu ce se-ntâmplă-n lună
Ci mai curând cu ce se întâmpl-alcea jos
Unde întreaga casă merge mai mult pe dos.
Ştiţi ce se-ntâmplă-n stele, pe lună, Venus, Marte
De care niciodată n-aş mai fi avut parte
Şi în îndepărtata, zadarnica ştiinţă
Nu ştiţi că arde ciorba ce-mi face trebuinţă

Nu ne propunem să împărţim dreptatea, întrebându-ne dacă, triumfând, intoleranţa lui Arnolphe din *L'Ecole des femmes* ar fi evitat apariţia unor asemenea „savante"; Molière însuşi n-a făcut-o. Nu putem trece totuşi mai departe fără a observa că, în absenţa unei epoci a caraghioslâcului şi credulităţii intelectuale feminine, nu am fi ajuns să scriem cele de faţă... probabil de tot atâta relevanţă ştiinţifică precâtă aveau şi clopotniţele din lună pe care le văzuse Bélise.

Oricum, iată punctul în care dramaturgul realizează saltul calitativ, face adică *opţiunea fermă pentru comedia clasică*. Până aici, piesele aveau un vag parfum à l'italienne, cu bătrâni păcăliţi, în socotelile lor amoroase, de tineri. De aici înainte personajele sale – ale sale în toate sensurile, ca autor şi ca actor (vorbim de cele pe care le interpretează şi în jurul cărora se coagulează conflictul dramatic) – vor abjura facilul, nu doar cantonându-se în zona picturii de caractere, dar chiar frolând cu îndrăzneală vecinătatea tragicului: Orgon, terorizatul burghez din *Le Tartuffe*, Alceste, victima idealismului şi neadaptării sale, din *Le Misanthrope*, monomaniacul Harpagon, cealaltă victimă a idealismului şi naivităţii, M. Jourdain, mai sus pomenitul Chrysale, în sfârşit Argan, hipocondrul care, la o analiză atentă, **nu se teme atât de boală, cât *de doctori*** (starea de bolnav, îngrijit, alintat, îi place, deşi nu cu orice preţ – dar ne temem să nu intrăm în domeniul psihanalizei).

Până şi personajele comice pe care le mai interpretează în această ultimă perioadă – Scapin, ultimul Sganarelle, cel din *Le Médecin malgré lui*, George Dandin – deşi par să răspundă mai mult comenzii sociale (fie din partea ocârmuirii, fie, pur şi simplu, din nevoia unor texte de succes de public), sunt cu mult mai elaborate şi cu mai mult profesionalism scrise decât primele.

Am lăsat înafara discuţiei, ca nesemnificative pentru creaţia actoricească a autorului, piesele improvizate pentru ceea ce se numea *„divertissements de Cour"*: *Les Fâcheux, Les Amants Magnifiques, Monsieur de Pourceaugnac, La Comtesse d'Escarbagnac.* Ultimele două nume, oricât ar părea de incredibil, sunt tot un reflex al orizontului de aşteptare socială; sufixul *-gnac*, ca şi *-gnan*, mai ales ataşate unor nume ridicol-răsunătoare, evocă mica nobilime limousină sau gasconă, de robă sau de spadă, de obicei săracă şi plină de ifose, de vise de mărire, însă isteaţă şi inventivă, căreia ascensiunea lui Henri IV – le *Béarnais* – pe tron îi deschisese porţile afirmării în viaţa militară şi de curte, dar care nu era foarte agreată de vechea nobilime pariziană în timpul, mai evoluat, al nepotului acestuia. Şi, evident, reprezintă un ecou al orizontului de aşteptare al publicului din provinciile pe care le-a colindat în anii de actorie ambulantă.

Nu numai comedia (din care ne-a rămas drept cea mai ilustrativă aceea a lui Molière) este, de altfel, supusă unui asemenea racord la contemporan. Tragedia însăşi,

[1] *Ibid.*, p. 71.

Scanned with CamScanner

prin reprezentanţii ei cei mai iluştri, nu va putea scăpa de acest blestem al teatrului. În 1984 Georges Couton publică în colecţia *Que sais-je ?* a editurii *Presses Universitaires de France* opusculul *Corneille et la tragédie politique*. Din păcate, autorul nu rezolvă problemele ridicate prin titlu, căci mai nimic din lucrare, nici măcar un subcapitol, nici măcar un pasaj nu studiază relaţia tragediilor corneilliene cu evenimenţialul. Incapabil să găsească aluzii şi subtexte, de genul celor cu care ne-a învăţat comedia vremii, comentatorul se opreşte la acest prim nivel, nu este în stare să rezolve nici măcar relaţia operei clasice cu evenimente de mare importanţă precum moartea lui Richelieu, majoratul lui Ludovic al XVI-lea, Fronda, în timpul cărora opera a fost scrisă.

Desigur, nu putem vorbi despre aluzii, în sensul comun al cuvântului. Dar autorul nu observă faptul că **însăşi absenţa acestor aluzii este şi ea o relaţie cu referenţialul**. Din considerente estetice sau din tactul autorului care nu are curajul să sfideze curtea (şi să nu uităm că o aluzie politică într-o tragedie era, poate, de mai mic impact decât una dintr-o comedie, *dar era luată mult mai în serios*) Corneille evită tocmai atingerea evenimenţialului imediat; dar tocmai aceasta se constituie ca o **formă de presiune a referenţialului**. Cu ducele, cardinalul şi primul-ministru Richelieu nu era de glumă: autorul celebrei alegorii a mâinii de fier în mănuşa de catifea, el însuşi gelos autor de greoaie şi somptuoase tragedii, nu putea fi tratat cu uşurinţa cu care urmaşii au tratat pe Mazarin, pe Colbert sau pe alţii ca ei. Pentru conformitate, consemnăm faptul că, desprinsă din *Le Cid*, o aluzie la dreptul nobililor de a încălca ordinele (şi, deci, de a sfida obedienţa datorată suveranului):

"Désobéir un peu n'est pas un si grand crime"[1] Să n-asculţi câteodat' nu-i crim-aşa de mare.

este văzută de autor ca o aluzie la mania duelurilor care a bântuit cele două domnii asupra cărora s-a întins guvernarea lui Richelieu. Personal, credem că versul trimite mai curând la legitimismul nonconformist al Frondei care nu va întârzia. Dar toate aceste evenimente istorice au o cauzalitate mai adâncă, asupra cărora merită a zăbovi un timp.

*

Dinastia regenţelor.

„Les minorités sont la plaie des monarchies. Henri IV avait donné la régence à la reine Marie de Médicis, altière Italienne [...] autoritaire et sans autorité. Le nouveau roi n'avait que neuf ans. Enfant grognon et solitaire, il fut abandonné aux écuyers, valets et aux cuisiniers. Sa mère espérait, peut-être, en negligeant l'éducation du jeune prince, en prolonger la minorité [...]

Mais il y avait, dans les données du problème, un facteur que la Régente [...] et Riche-lieu négligeaient à tort: c'était le jeune roi. On l'avait abandoné aux vallets et au

Minoratele regale sunt ciuma monarhiilor. Henri IV lăsase regenţa reginei Maria de Medicis, italiancă trufaşă... autoritară şi fără autoritate. Noul rege nu avea decât nouă ani. Copil ursuz şi singuratic, fu abandonat scutierilor, valeţi-lor şi bucătarilor. Mama sa spera, poate, neglijând educaţia tânărului prinţ să-i prelungească minoratul...

Dar mai era, între datele problemei, un factor pe care regenta şi Richelieu greşeau neglijându-l: tânărul

[1] G. Couton, vol. cit. p. 22. Versul citat (versul 366 al tragediei, nu 368, cum greşit este citat în textul critic) este desprins din replica lui Don Gomès care are curajul să nu se execute imediat atunci când Regele îi cere să-i dea satisfacţie lui Don Diègue, susţinând că onoarea personală este mai presus de voinţa regală. Versul imediat anterior este *„[...]pour ce que j'ai d'éstime/Désobéir un peu...."* (în privinţa lucrurilor care contează pentru mine – *videlicet* onoarea – etc.)

Scanned with CamScanner

compagnon favori: Charles d'Albert de Luynes, beau garçon qui aimait, comme Louis XIII, l'équitation et la chasse. Personne ne prit garde que le roi était devenu majeur, donc maître; personne ne savait qu'il était conscient de ses droits, dur et même au besoin cruel. Sauvage, rêveur, il jouait à s'ennuyer [...] Mais il savait prendre une décision, commander, haïr."

rege. Fusese abandonat servitorimii şi prietenului său favorit: Charles d'Albert de Luynes, băiat frumos, care iubea, ca şi Ludovic al XIII-lea, călăria şi vânătoarea. Nimeni nu băgă de seamă că regele devenise major şi deci stăpân; nimeni nu ştia că era conştient drepturile lui, dur şi, la nevoie, chiar crud. Sălbatic, visător, se juca de-a plictiseala. Dar ştia să ia o decizie, să comande, să urască.

Acest citat, reprodus după *Histoire de France* a lui André Maurois ne dă o cheie, credem, importantă în înţelegerea Franţei secolelor XVII–XVIII, a destinului ultimei mari dinastii franceze şi a regalităţii în general: minoratul şi regenţa.

Într-adevăr, dinastia de Bourbon, ultimii descendenţi ai lui Ludovic al IX-lea cel Sfânt, erau subminaţi de o racilă mai presus de atotputernicia regală: diferenţa mare de vârstă dintre părinţi şi copii. Capetienii direcţi se stinseseră fără urmaşi, iar proclamarea legii salice pentru a contracara pretenţiile dinastiei Plantagenet la tron aduseseră Franţei *Războiul de o sută de ani* şi dinastia de Valois pe tron. Dar şi aceasta, măcinată din interior de propriile-i suferinţe, printre care homosexualitatea nu era cea mai prielnică perpetuării dinastice, fusese silită, după convulsiile care au generat *Noaptea Sfântului Bartolomeu,* să facă loc ultimilor urmaşi ai lui Ludovic cel Sfânt – dinastia de Bourbon, cea „cu beteşug la cap şi la picioare", cum o descriu cronicile Războiului de o sută de ani (fiul Sfântului Ludovic şi fiul acestuia sufereau, unul de sechelele unei lovituri de halebardă în cap, celălalt de sechele poliomelitice). Henri IV – le Grand – o repudiază pe cea datorită căreia ajunsese pe tron, (celebra Marguerite de Valois, *La Reine Margot,* fiică a Cathérinei de Médicis şi soră a ultimilor trei Valois), se recăsătoreşte şi va avea moştenitor abia în 1601, la 54 de ani. Moartea sa pune în valoare fragilitatea succeselor guvernării sale, de natură strict personală şi ţinând de farmecul individual, dar şi mai bine pune în valoare fragilitatea monarhiei ca instituţie, deja perimată.

Fiul său, Louis XIII – le Juste ! – deasemenea victimă a preferinţelor erotice homosexuale:

„Il aimait Luynes, craignait les femmes et n'entra au lit de la sienne que porté par son favori" (subl. ns.)[1]

Pe Luynes îl iubea, se temea de femei şi nu intră în patul soţiei decât adus de către favorit

nu va avea moştenitori decât în 1638, cinci ani înaintea morţii.

Louis XIV – le Grand – nu poate fi caracterizat prin lipsă de interes pentru femei, nici prin domnie prea scurtă, nici prin lipsă de progenitură, dar convingerea propriei sale importanţe, setea de putere, intrigile de curte şi fatalitatea (o fatalitate al cărei nume era, cel mai adesea, *otrava menită să mărească diferenţa de vârstă între regele deja bătrân şi Delfinul mereu mai tânăr*) au făcut să nu-i supravieţuiască decât un strănepot de cinci ani, viitorul Ludovic XV, al cărui lung minorat, catastrofală regenţă şi impopulară domnie nu au mai lăsat aproape nimic nepotului său, Ludovic XVI, care va trebui să plătească păcatele întregii dinastii şi ale monarhiei ca instituţie. Trei minorate regale consecutive.

Arhicunoscuta frază atribuită lui Ludovic XV – *„après moi, le déluge"*, 'după mine, potopul' – este mai puţin o expresie a indiferenţei sau inconştienţei, şi mai mult a unei resemnări încărcate de conştiinţa unui sfârşit ineluctabil, prevestit de perimarea posturii sociale a înseşi instituţiei monarhice.

[1] André Maurois, *l. cit.*

Scanned with CamScanner

Or, un conducător absolut, adică unul ales pe o perioadă nedeterminată, nu ştie când mandatul său, de orice natură ar fi el, va lua sfârşit; un locţiitor – în speţă, un regent, prim ministru etc. – ştie precis: atunci când conducătorul al cărui loc îl ţine va lua frânele în mâini; de exemplu, când regele minor se va emancipa. Concluzia este cea trasă de Maurois: *neglijând educaţia unui tânăr prinţ, ori îndemnându-l să-şi „trăiască tinereţea", să prefere plăcerile spinoaselor probleme de stat, poţi spera în amânarea acestui moment final, cu atât mai mult cu cât acesta poate însemna şi ceasul socotelilor pentru tutore şi, cel mai frecvent, tragerea lui la răspundere.* De aceea toţi tutorii, regali sau nu prin sânge, vor cultiva în necopţii Delfini atât *sentimentul propriei importanţe* – 'aceste probleme de stat sunt doar mici mizerii, sire, ne ocupăm noi, ele nu trebuie să preocupe augusta-vă minte' – cât şi *gustul pentru lux, pentru distracţiile costisitoare*, de orice fel ar fi ele – 'un rege trebuie să strălucească, să fie fericit, astfel va ului întreaga Europă şi va face faimos poporul său...'

Aşa se va fi făcut că, din bunăstarea cu care se lăuda Henri IV la moartea sa (survenită în 1589), cu celebra găină care fierbea duminica în oala celui mai sărac supus al său, se va ajunge, în exact două secole, la pauperizarea până la inaniţie a poporului, la contestarea regalităţii înseşi, la revolta finală, la decapitarea regelui. Şi nu războaie epuizante sau conjuncturi politice ori economice nefavorabile vor fi adus aici Franţa, aflată la apogeul său sub toate aceste aspecte, ci doar *o regalitate care (şi) datorită unei condiţionări psihologice dezastruoase, îşi va impozita fără minte supuşii pentru a cheltui banii pe un lux deplasat şi pe expediţii inutile.*

Ludovic al XIV-lea, din acest punct de vedere, nu face excepţie, ba este chiar emblematic. Ambiţios şi autoritar, atunci când, la retragerea lui Mazarin din tutorat, declară răspicat şi pompos totodată că intenţionează să fie *„propriul său prim ministru"*, se destăinuie în întregime: atât *băieţelul precoce*, frustrat atâţia ani de puterea sa regală, exasperat de deciziile pe care le iau alţii în locul lui, cât şi *tânărul Bourbon*, prinţul convins automat că se pricepe cel mai bine, prin dreptul său divin, la toate cele, în special la guvernare.

Desigur, ca mai toate hotărârile sale de stat, nici aceasta nu avea să dureze mult. Se vor găsi imediat, mai întâi consilieri care să-i „sufle" cum trebuie condus statul, mai apoi miniştri şi „fermieri" doritori să-l trimită „la joacă", angajându-se să guverneze în locul lui şi mai ales să administreze în locul lui domeniile regale. Reţinând, desigur, pentru ei grosul câştigurilor. E adevărat că nici pentru aceştia nu era uşor, dată fiind apetenţa regelui pentru „jucăriile" costisitoare şi perisabile; drept care, cu sau fără vină, s-au succedat miniştri după miniştri, mai ales de finanţe, din care prea puţini au părăsit mandatul încărcaţi de onoruri regale. Nu are rost să-i enumerăm. Saint-Simon este cel dintâi care să observe că

„ei [miniştrii, nn.] *care mai de care i-au împuiat capul cu superioritatea şi autoritatea lui, pentru ca să le exercite ei înşişi, şi nu alţii [...] convingându-l pe rege că orice autoritate, dacă nu le aparţine, constituie o uzurpare a autorităţi lui, pe care ei nu făceau altceva decât s-o exercite. [...] Pentru a-i împrăştia bănuielile asupra guvernului şi, totodată, ca să-l domine cu totul, ei îl copleşeau cu chestiuni minore [...] în timp ce problemele mari, problemele vaste, aspectele cele mai importante rămâneau în mâinile lor, mascate de acele aspecte care îi distrăgeau atenţia, fără ca el să-şi fi dat vreodată seama."*[1]

Şi-apoi, un consiliu de coroană *cu miniştri*, dar *fără un prim-ministru*, căci regele nutreşte această ambiţie, este incapabil să acţioneze concertat; fiecare fiind mai preocupat să-şi realizeze propriile planuri, idei, interese, dar mai ales să-şi sporească puterea,

[1] *Memoriile ducelui de Saint-Simon*, ap. J. Madaule, *Istoria Franţei*. Bucureşti, Editura Politică, 1973, vol. II, p. 26 (trad. – Eugen Rusu).

Scanned with CamScanner

sabotându-şi colegii. Deci, paradoxal, regele este cu atât mai izolat de popor, de statul însuşi, cu cât i se cultivă mai mult iluzia că este mai implicat, cu cât crede mai mult că se identifică mai deplin cu statul.

Să remarcăm însă un factor favorizant: megalomania tânărului – şi, mai apoi, a bătrânului – rege mai era amplificată şi de o greşeală a ilustrei sale mame: greşeală care s-a numit Mazarin. Acea *„altière Italienne"*, copleşită de severitatea atribuţiilor tutelei, aduce la putere un compatriot (promovat, de altminteri, de Richelieu), din care va face şi soţ morganatic. Pusilanimitatea şi cupiditatea acestuia au generat Fronda; Fronda avea nevoie de un stindard, de un simbol: acela a fost *regele minor*. Decât conduşi de un italian obscur, pseudo-cardinal, mai bine de nepotul lui Henri le Grand şi stră-strănepotul lui Ludovic cel Sfânt. Mazarin murind, emanciparea regală a fost primită cu entuziasm: încă un motiv pentru Ludovic al XIV-lea să fie convins de providenţialitatea şi infailibilitatea sa.

*

Molière, cumătrul regelui. Acesta este suveranul pe lângă care Molière va plăti scump aspiraţia sa de a deveni, din valet de cameră şi tapisier regal (*tapissier ordinaire du roi*, funcţie care-i revenea ereditar şi care-i permitea să furnizeze anual şi să întreţină permanent o parte a mobilierului regal, o ocupaţie foarte lucrativă în luxul curţii şi extrem de respectabilă), *comedian al curţii*. Biografiile comunică, sec:

*„1658 – Arrive à Paris avec sa troupe qui devient «la troupe de Monsieur»; le succès d'une représentation (*Nicomède *et une farce) donnée devant le roi (24 octobre) lui fait obtenir la* salle du Petit-Bourbon... "[1]

1658 – Soseşte la Paris cu trupa sa care va deveni "trupa lui Monsieur", fratele regelui; succesul unei reprezentaţii (tragedia Nicomede şi o farsă) date în faţa regelui (la 24 octombrie) îi va aduce sala de la Palatul Petit-Bourbon.

Ar fi o greşeală – o greşeală sistematic comisă – de a măsura opera unor mari dramaturgi din Renaştere şi de după aceea cu măsura zilei de azi. Astăzi, când autorul nu mai are comanditar, şi tot se mai văd opere modificate pentru a răspunde orizontului de aşteptare al publicului, pentru a menaja susceptibilităţi ale editorului sau puterii temporare, pentru a face opera mai accesibilă prin condensare sau din cine ştie ce alte imprevizibile considerente extraestetice. Oricât de greu ar fi de conceput pentru oamenii e cultură de astăzi, fascinaţi de valoarea unor Molière, Shakespeare, Goldoni sau Lessing, ei *nu erau decât cu foarte puţin mai mult decât nişte bufoni ai regelui, respectiv ai cetăţii*. Situaţia de artist-favorit este la fel de periculoasă ca aceea a păsării-dentist între dinţii crocodilului. Şi apoi... dar să dăm cuvântul comentatorilor:

*„[...] Cette pièce (*La princesse d'Elide, *n.n.) avait été commandée à Molière pour les fêtes de mai 1664 à Versailles. Pressé par le temps, Molière n'écrivit en vers que le premier acte et une page de la première scène du second. L'ouvrage se sent beaucoup de la hâte dans laquelle il fut écrit. Il se sent aussi de la plate courtisanerie dont il faut bien dire que Molière était*

Această piesă, *Prinţesa Elidei*, îi fusese comandată lui Molière pentru serbările din mai 1664 de la Versailles. Presat de timp, Molière n-a scris în versuri decât actul întâi şi o pagină din prima scenă a celui de-al doilea. Opera suferă mult de graba cu care a fost scrisă. ***Mai suferă şi din cauza linguşelii grosolane de care, trebuie s-o spunem,***

[1] Jacques Monférier, *Résumé chronologique de la vie de Molière* (1622-1673) în vol. colecţiei *Molière, Teatru*, Paris: Librairie Larousse, 1989.

Scanned with CamScanner

assez loin d'être exempt (sl. ns.)"[1] ***Molière nu era scutit.***

Volumul, fără an, este apărut – cu întreaga colecție – în perioada 1925-1935. Ca un comentator așa de distins ca Emile Faguet să-l învinuiască pe Molière de *„plate courtisanerie"*, trebuie – vorbind de mutația valorilor estetice – ca **valoarea atemporală a scriitorului să-l fi orbit în privința *omului în veacul său*.** Rolul unui bufon – fie el și de lux, ba, la rigoare, de geniu, este să batjocorească în locul stăpânului său. Și, iarăși la rigoare, să ia bastonada, tot în locul aceluia. Romantismul – în special cel german – și perioada ce a urmat romantismului, ne-a creat imaginea falsă a unui Shakespeare, a unui Molière cu totul diferiți de ceea ce au fost ei în realitate, sau ceea ce erau ei doar în clipele de înaltă inspirație. Aceștia au fost, însă, întâi și întâi *oamenii de curte* aflați la discreția favorurilor vacilante ale regilor.

Pe lângă că, în acel secol al său de glorie, nu doar curtea franceză, nu doar Franța, ci întreaga Europă și câteva bucăți din Asia, Africa și America de Nord se linguşeau pe lîngă Ludovic al XIV-lea, pe lîngă că poziția sa era jinduită de atâția, Molière mai are și ingrata misiune de a fi un fel de comentator viu al evenimentelor de curte. O oglindă regală.

Majestatea Sa comandă pentru o indiferentă sărbătoare, dată în cinstea „cuceririi" unei noi metrese, o piesă în care un tânăr prinț este felicitat pe aproape două pagini de preceptorul său pentru că s-a îndrăgostit și unde el învinge prin dispreț prefăcut disprețul real al iubitei sale (cea dintre metresele regale care a opus, se pare, o oarecare rezistență, probabil factice, a fost Louise de LaVallière, ceea ce ar concorda cu vârsta personajelor piesei). Molière se execută, scriind – începând să scrie – *La princesse d'Elide*. Dar Majestatea Sa binevoiește să se grăbească. Atunci, după un act și o scenă, Molière renunță la elegantul alexandrin și continuă în proză. Iar în relatarea anonimă a serbării, piesa este oarecum trecută cu vederea, inserată fără nici un comentariu în seara celei de-a doua zile a serbărilor din mai 1664, din al cărui program nu vom cita decât rezumatul prealabil:

„LES PLAISIRS DE L'ÎLE ENCHANTEE. Course de bague; collation orneé de machines; comédie de Molière intitulée La princesse d'Elide, *mêlée de danse et de musique; ballet du Palais d'Alcine; feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles, le 7 mai 1664, et continuées plusieurs autres jours.* (subl. ns.)"[2]

PLĂCERILE INSULEI MINUNILOR. Cursa pentru inel; ospăț agrementat de mașinării; comedie de Molière intitulată *Prințesa Elidei*, amestecată cu dansuri și muzică; baletul de la Palatul lui Alcine [3]; foc de artificii și alte sărbători galante și minunate, date de rege la Versailles la 7 mai 1664, care au ținut mai multe zile.

Molière, enumerat între întreceri sportive infantile, ospețe cu mașinării, focuri de artificii și alte banalități *ejusdem farinæ*... Cititorului de astăzi, beneficiar nu numai al priveliștii pre-decembristelor spectacole-mamut întru proslăvirea dictaturii, dar și a unor *mega-show*-uri intens mediatizate în perioada post-decembristă, impresia de *kitsch* nauseabond nu îi poate scăpa.

Majestatea Sa, care, după cum bine se știe, n-a făcut baie, în toată viața sa de om matur, decât *de două ori, la recomandarea expresă a Facultății de Medicină*, își intimează lipsa de simpatie pentru doctori – de capul cărora,

[1] Emile Faguet, *Notice*, în volumul *Molière, Œuvres complètes*, Paris: Nelson, Editeurs, f.a. – vol. II, p. 415.

[2] Vol. cit., p. 413.

[3] „Tema" baletului era un roman cavaleresc cu trecere în epocă, pretext pentru o banală prezentare de armoarii și culori ale favoritelor, nobilii apărând costumați ca personajele și recitând câte un catren-prezentare.

Scanned with CamScanner

să recunoaştem, nu era mare lucru în epocă –; iată-l pe comedianul şi comediograful curţii scoţând din imaginaţie atâtea portrete de doctori savuroşi. Că, pe autorul însuşi, om cu sănătatea şubrezită de treisprezece ani de teatru ambulant, asta l-a putut costa antipatia breslei medicale, prea puţin conta: pe cine să se fi arătat supăraţi doctorii, pe rege ?!...

Curtea întreagă, urmând exemplul regelui, profesează un lux care sfidează orice bun simţ şi o curtoazie care de mult a devenit ipocrizie de cea mai joasă speţă; deci Molière va trebui să *ridiculizeze orice tendinţă de economie şi decenţă*, creând portretul avarului absolut şi al mizantropului care, dacă pentru noi este un simplu neadaptat, pentru contemporani va fi fost *„un rustre", „un butor"* un necivilizat, un om lipsit de finețe şi de *savoir faire*. Căci, ca şi Hamlet, Alceste a fost *ab initio* un erou de comedie satirică.

Curtea e sâcâită de pretenţiile de noblețe ale micilor gasconi sau limuzini, deci vor deveni de actualitate, cum spuneam, *Monsieur de Pourceaugnac* şi *La Comtesse d'Escarbagnac*, fie ele şi farse mai vechi, din în perioada sa itinerantă. Aceasta, şi spre sfidarea nobilimii gascone, milităroase, dar prea puţin rafinate pentru nepotul lui Henri IV.

Majestatea Sa este plictisită de greutăţile pe care le întâmpină un amor regal, de unde – *Les Fâcheux*. Majestatea Sa, uşor vexată, în ciuda catolicismului riguros pe care îl profesa, sau tocmai de aceea, de insistenţele bigoţilor, dă semne a favoriza ideea unei comedii satirizând bigotismul – şi iată-l pe Molière aruncat în gura lupilor pentru *Tartuffe*. Majestatea Sa are o oarecare intoleranţă pentru preţioase sau pentru saloanele literare tot mai frecvente ale doamnelor epocii, iar Molière trebuie să îmbrăţişeze cu o promptitudine *quasi*-cameleonică acest punct de vedere, care o jignea pe regina morganatică a Franţei, având abia prudenţa să-şi transfere ridiculizarea asupra unor personaje din burghezie. Apoi, cu remuşcări, încearcă să se justifice în ochii publicului pentru atacul nu prea ceremonios, cu atât mai periculos cu cât preţioase erau mai ales doamne din elită.

Dramaturgul, în stilul epocii, încearcă diverse *captationis benevolentiae* pentru piesele sale; unul dintre cele mai frecvente sisteme este prefaţa, dedicată de regulă fie unui membru al familiei regale, fie unui alt personaj ilustru de la curte. O excepţie în acest sens o constituie prefaţa piesei *Les précieuses ridicules*. Aceasta este prilejuită de publicarea în volum, adresată pur şi simplu lectorului şi destinată să scuze sensibilităţile rănite ale ilustrelor doamne care-şi făceau o mândrie din titlul de *preţioasă*. Alăturăm aici un fragment din această prefaţă, un adevărat document deoarece în el nu numai că Molière dovedeşte profunda sa familiarizare cu teatrului italian, dar referirile făcute dovedesc cât de binecunoscute de către toţi erau în epocă măştile acestui teatru, lucru asupra căruia vom reveni (v. infra). Este, de altfel, sub specia dezvinovăţirii şi a uşoarei ironii, şi o artă poetică, atât de rară la dramaturg:

„[...[par la même raison, les vérita-bles savants et les vrais braves ne se sont point encore avisés de s'offenser du Docteur de la comédie et du Capitain; non plus, les juges, les princes et les rois, de voir Trivelin, ou quelque autre, sur le théâtre, faire ridiculement le juge, le prince ou le roi; aussi les véritable précieuses auraient tort de se piquer, lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal."[1]

După cum veritabililor savanţi şi adevăraţilor viteji nu le-a trecut încă prin cap să se simtă ofensaţi de Dottore din *Commedia*... sau de Capetano; nici oamenilor legii, prinţi-lor şi regilor să-l vadă pe Trivellino sau pe vreun altul, pe scenă, mai-muţărind un judecător, un prinţ sau un rege, tot aşa veritabilele preţioase n-ar avea de ce să se simtă ofensate când se joacă acelea ridicole, care le imită rău.

[1] *Les précieuses ridicules. Préface.* ed. cit., p. 119.

Scanned with CamScanner

Trivelin, din italienescul *Trivellino* (cf. *trivello* – sfredel), un alt valet sprinten şi descurcăreţ din familia lui Arlecchino, era, cum se vede, familiar publicului francez din spectacolele *aux Italiens*, ca şi Dottore sau Capetano. Dar rezultă din context că, spre deosebire de scena italiană, aici Trivelin se specializase în impersonarea unei categorii sociale importante, înalte personaje sau personalităţi, mergând până la capete încoronate.

*

Satiră şi comandă. Aşadar, regele dispune şi comediograful compune. O relaţie cu atât mai unilaterală cu cât niciodată comanda nu era dată pe faţă, regele nepermiţân-du-şi să-şi jignească direct vreo categorie de supuşi, iar autorul trebuind, din jumătăţi de cuvinte, să priceapă nu numai subiectul, ci şi maniera de tratare care i se sugerau. Pentru ca, la o adică, regele să se poată deroba, iar autorul să fie cel care să se scuze. Iată-l pe Molière însuşi, sub rara mască a lui Molière, în bijuteria numită *L'Impromptu de Versailles*, o piesetă de o savoare realistă pirandelliană, caracterizînd cu impertinenţă – pentru vremea aceea – vicisitudinile acestei relaţii, atunci când personajele-actori îi reproşează graba de a răspunde comenzii regale:

„MOLIÈRE – *[...] pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assembleé comme celle-ci* (curtea, nn.)*, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent ? [...] Le moyen de m'en défendre quand un roi me l'a commandé ? [...] Mon Dieu, [...] les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance, et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. [...] nous ne sommes que pour leur plaire; et lorsqu'ils nous ordonnent quelque chose, c'est à nous à profiter vite de l'envie où ils sont. [...] on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements.)*[1]

MOLIÈRE – Credeţi poate că e un fleac să faci ceva comic în faţa unei asemenea adunări, să-ţi propui să faci să rădă persoane care impun respect şi nu râd decât când vor ? ...Cum să zic nu, când un rege îmi porunceşte ? ... Doamne, dar regilor nu le place nimic cum le place supunerea promptă şi nu le place deloc să li se aducă obiecţii... ; noi suntem aici doar pentru a le face pe plac; şi dacă ne ordonă ceva, noi suntem cei ce trebuie să le îndeplinească repede pofta... rămâi măcar cu gloria de a le fi împlinit repede poruncile.

Ne este greu nouă, celor de azi, învăţaţi cu primatul auctorial, să discernem în ce măsură originalitatea lui Molière se manifesta în privinţa alegerii subiectelor. Rămâne stabilit însă că, dacă subiectele şi chiar maniera de tratare erau, într-un fel sau altul, datorate comenzii sociale – de sus sau de jos – ***originalitatea tratării lor este cea care le-a făcut nemuritoare*** (ceea ce nu s-a întâmplat cu alte multe opere de artă, comandate altora).

Ce primea în schimb autorul pentru toată docilitatea lui ? Şase mii de livre pe an, titlul de *„trupă a regelui"* şi, din când în când, cinstea supremă de a face patul Majestăţii Sale (strict vorbind, de a superviza aşezarea aşternuturilor), până a cedat acest drept – cumpărat de Poquelin-senior – fratelui său mai mic. Mare lucru, dacă ne amintim că prinţi de sânge re-gal îşi disputau – literalmente, până la duel – cinstea de a-i ţine regelui cămaşa la *„lever"*-ul cotidian, de a-i gusta mîncarea sau de a-i aduce rezultatul examenului medicilor de casă (*l'archiâtre* şi acoliţii) asupra scaunului de dimineaţă. Şi – bucuria de a-l vedea uneori pe rege râzând. *Quand il voulait*. Să nu uităm nici o clipă că *piesele*

[1] Molière, *L'Impromptu de Versailles*. Paris: Librairie Larousse, f.a., p. 53-54.

Scanned with CamScanner

*sale de teatru, în care noi nu mai sfârşim a găsi adâncimi mereu insondabile, erau în epocă acelaşi lucru cu ospeţele copioase, partidele de călărie sau focurile de artificii: **des divertissements**.*

*

Prietenie şi funambulie. L-a îndrăgit Regele Soare pe Molière ? Cronicarii idealizanţi ai domniei acestui rege se întrec în a vorbi despre „prietenia" dintre cei doi. Argumentele lor de bază sunt oblăduirea regală, faptul că, în 1664, regele este naşul primului fiu, mort la nici doi ani, ca şi insistenţa regelui, după moarte, ca primul comediant regal să fie înmormântat în pământ sfinţit, deşi nu apucase să-şi abjure încă hulita ocupaţie (Molière va fi înmormântat aproape în secret, la ora nouă seara, într-un sector al cimitirului Saint-Joseph rezervat noilor-născuţi morţi nebotezaţi). *Împotriva* acestor argumente se ridică însă o mulţime de alte mici şi tot mai mari trădări regale, prea multe pentru a fi citate aici, începând cu interzicerea lui *Le Tartuffe* şi terminând cu concesionarea tuturor drepturilor asupra reprezentării oricăror piese în care apar scene de balet către Lully, una din loviturile de graţie căreia Molière nu-i va supravieţui mult.

Probabil că, de fapt, regele ţinea totuşi la Molière, atât cât era el în stare să ţină la cineva; dar faptele citate în apărarea presupusei „prietenii" dintre cei doi se pot justifica mai ales prin sentimentul propriei importanţe: Molière se bucura de favoarea regelui, deci oricine se lega de el aducea, în fond, un prejudiciu autorităţii regale. Că nu înţelegea mare lucru din piesele lui, o dovedeşte preferinţa pentru farsele, bufonadele şi baletele prezentate de trupă. Îl apăra, ca pe un animal de casă, ca pe un bun personal, în măsura în care această favoare nu-i leza interesele. Şi îl abandona atunci când nu-i convenea. Să inserăm, în încheierea acestor presupuneri, o anecdotă citată de însuşi Molière:

„[...[Finissons [1] par un mot d'un grand prince sur la comédie de Tartuffe.

Huit jours après qu'elle fut défendue, on représenta, devant la cour, une pièce intitulée Scaramouche ermite*; et le roi, en sortant, dit au grand prince que je veux dire: «Je voudrais bien savoir pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot sur celle de* Scaramouche.*» A quoi le prince répondit: «La raison de cela, c'est que la comédie de Scaramouche joue le ciel et la réligion, dont ces messieurs-là ne se soucient point, mais celle de Molière les joue eux-mêmes; c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir.»"*

...Să încheiem cu o vorbă de spirit a unui mare prinţ (le Grand Condé, după Grimarest – nn.) despre comedia *Tartuffe*.

Opt zile după ce a fost interzisă (de către rege, nn.), s-a jucat la curte o piesă intitulată *Scaramouche pustnic* şi regele, la ieşire, îi spuse prinţului de care vorbesc: "Tare aş vrea să ştiu de ce aceia care s-au scandalizat atâta de comedia lui Molière nu spun o vorbă despre Scaramouche". La care prinţul răspunse: "Motivul este că Scaramouche vorbeşte de cer şi de religie, de care acestor domni nu le pasă nici un pic, pe când cea a lui Molière îi înfăţişează pe ei înşişi, şi asta nu pot ei suporta/ îngădui.

Deci, Louis XIV regreta totuşi că, mai ales de când cu Fronda, acceptase tot mai mult veracitatea dictonului *„vox populi, vox dei"* şi, de pildă, cedase „opiniei publice" interzicând piesa. Tot e ceva... Deşi, de la coteriile curţii la opinia publică, e cale lungă.

Să spunem însă că Regele Soare nu dovedeşte a fi ştiut să ţină la cineva. Reputaţia sa de mare cuceritor creează serioase confuzii: afemeiaţii sunt, în general, consideraţi sentimentali, afectuoşi. Dar, pentru acest rege suferind de imaturitate cronică, a avea metrese oficiale, neoficiale sau ocazionale pare a fi cu nimic mai mult decât a vâna,

[1] Molière, *Le Tartuffe. Préface de l'auteur.* Paris: Librairies Larousse, 1971, p. 31.

Scanned with CamScanner

a dansa sau a proiecta campanii militare: o distracţie care-i măgulește orgoliul (cunoscuta poreclă de Regele Soare pare a fi fost datorată faptului că în tinereţe era destul de arătos şi, la baluri mascate, arbora însemnele solare). De altfel, cum am putea judeca atractivitatea masculină a unui rege, cunoscută fiind ipocrizia şi venalitatea curtenilor şi curtenelor ?

Să mai adăugăm că, dintre suverani, aceia ai căror taţi fuseseră cunoscuţi ca homosexuali exagerau – din considerente politice sau din frustrări psihologice – în sensul contrar, devenind renumiţi pentru profuziunile lor heterosexuale. Vom cita, pe lângă cazul de faţă, pe acela al lui Edward al III-lea al Angliei, Tatăl său, Edward al II-lea, a fost practic detronat pentru lipsa de cumpătare a favoriţilor săi regali şi a avut o moarte pe măsură, fiind *stricto sensu* pedepsit pe unde păcătuise. Or, Edward al III-lea (1312-1377, chiar longeviv pentru timpurile acelea), pe lângă sumedenia de amante şi bastarzi, a mai lăsat şi cinci copii de sex bărbătesc legitimei sale regine Filippa de Hainault, generi a cinci dinastii secundar plantagenete: Mortimer, Lancaster, Beaufort, Clarence, York, ceea ce a produs, în mai puţin de cincizeci de ani, *patruzeci* de moştenitori pe linie paternă sau maternă perfect îndrituiţi să îi omoare pe cei dinaintea lor pentru a ajunge pe tron. De unde – Războiul celor două roze şi toate conflictele civile şi dinastice care au urmat. Şi chiar în familia regală a României, se pune întrebarea dacă indiscreţiile reginei Maria şi, consecutiv, extravaganţele lui Carol al II-lea nu au avut alte cauze decât cele postulate, legate de firea regelui Ferdinand, ceea ce lucrări memorialistice din ultima vreme par să confirme.

Deci, nu găsim aici argumentul pentru o afectuozitate oarecare a lui Ludovic. Nu îl găsim nici în maniera sa de a guverna, fără pic de consideraţie pentru oamenii de rând, pentru cei ce nu-l linguşeau şi nici pentru cei ce-l linguşeau. Nu o găsim nici în apetenţa sa pentru distracţiile tâmpitele şi somptuoase. De fapt, nu găsim, în privinţa acestui suveran, niciun argument care să dovedească vreun sentiment pozitiv oarecare; aflăm doar despre *aroganţă, invidie, dispreţ, gelozie, teama de a nu fi întrecut în privinţa luxului* etc. Să ne fie, dară, iertat că nu credem în povestea prieteniei dintre rege şi Molière, aşa cum nu credem a prezenta interes pentru istoria literaturii nici povestea dragostei dintre Eminescu şi Veronica Micle sau în altele cu tot atât de pronunţat caracter de biografie (exagerat) romanţată. ***Acest gen de telenovelistică istorico-literară dăunează profund literaturii, substituindu-i-se cu încetul în interesul şi în conştiinţa consumatorilor*:** mai mulţi cititori caută biografia decât opera propriu-zisă.

*

Jenantele prologuri. Rareori, aşadar, un rege, un conducător de stat mai convins de propria sa importanţă ca Ludovic al XIV-lea. Convins – mai întâi prin puţina educaţie primită, din motivele mai sus enumerate, apoi prin solicitudinea cu care toţi curtenii se întreceau în a-i lăuda infailibilitatea sa, cea personală şi cea de drept divin, tocmai pentru a profita mai bine de naivitatea lui. Rareori un rege mai sistematic înconjurat de adulatori şi de ceea ce am numi astăzi, cu un termen de argou post-decembrist, „aplaudaci".

Între aceştia se puteau întâlni nume ilustre, care au însemnat destul în epocă şi după, atât în domeniul artelor, cît şi al ştiinţelor economice; să-i numim pe Le Brun, Hardouin Mansart, Lully, Racine, Colbert, Louvois. **Dar – oricine spune Ludovic al XIV-lea spune astăzi Molière.** Necontestând meritele istorice ale tuturor celorlalţi, dramaturgul este unanim recunoscut ca singurul care îşi păstrează completa individualitate în universalitate. Dăm în altă parte o explicaţie a fenomenului, vorbind despre felul cum **Molière a „transplantat" în comedie ceea ce dădea individualitate tragediei – *caracterul*.**

Scanned with CamScanner

„Troupe de Monsieur", „troupe du Roi", cu dreptul de a da spectacole într-un pavilion de la Palais Royal, chiar dacă acesta era prea puţin frecventat de regele şi curtea sa (care preferau Versailles-ul, unde se simţeau mai în siguranţă decât în Parisul, cel ce le amintea de tulburările legate de Frondă) comedienii lui Molière intrau şi sub incidenţa a ceea ce numim astăzi *minima redevenţă*, obligaţia de a scrie şi juca în special pentru ilustrul lor protector, ca şi de a-şi aduce o aşteptată contribuţie la uriaşele petreceri regale. De fapt, redevenţa era mai curând *maximă*, nu doar pentru că regele, în relativa lui „magnanimie", îi subvenţiona, nici pentru ilustra incintă în care erau toleraţi, ci mai ales pentru *înaltul patronaj*. În sarcina sa cădeau acele *„divertissements de cour"*, agrementarea banchetelor şi petrecerilor regale de zile în şir cu balete – slăbiciunea regelui, moştenită, după unii memorialişti, de la mama sa – tablouri vivante, improvizaţii dramatice şi scene de gen în stil operă. Ale căror librete cădeau în sarcina poetului dramatic de curte. Molière.

Acestea nu puteau fi decât improvizaţii în genul pastoral aflat în mare vogă, ultra-encomiastice, în care întreg Olimpul nu avea nici o altă preocupare decât să laude *summum*-ul de calităţi ale fericitului între muritori, regele Franţei:

„FLORE – *[...] Vos vœux sont exaucés,*	FLORA (zeiţa, nn) – Dorinţa voastră s-a îndeplinit,
LOUIS est de retour;	Ludovic s-a întors,
Il ramène en ces lieux les plaisirs et l'amour,	Aducând pe aceste meleaguri plăcerile şi dragostea
Et vous voyez finir vos mortelles alarmes;	Şi iată că temerile voastre de muritori încetează
Par ses vastes exploit son bras voit tout soumis,	Prin faptele braţului său viteaz, totul i se supune,
Il quitte les armes	El părăseşte câmpul de bătaie
Faute d'ennemis (subl. ns.)"[1]	Din lipsă de duşmani.

La care, păstoriţele şi păstorii Arcadiei operetistice care reprezenta bunul gust absolut al epocii răspund *"tous ensemble"*:

„Ah! quelle douce nouvelle! [...]	Vai, ce veste bună!
Que des succès heureux!	Ce victorie fericită!/Ce final fericit !
Et que le ciel a bien rempli nos vœux![2]	Şi ce deplin cerul ne-a îndeplinit dorinţa!

pentru ca apoi să se întreacă în cuplete encomiastice, comparându-l cu torente vijelioase, cu tunetul cerurilor, cu eroii antichităţii, cu – fără hiperbolă – eroii *viitorului*, şi ajungând la concluzia că

„[...] à la tête d'une armeé	În fruntea unei armate
LOUIS jette plus de terreur."[3]	Ludovic seamănă mai multă frică

până ce intervine celălălt zeu tutelar, Pan, care îi pune la punct:

„[...] Hé! que voulez-vous faire ?	Hei, ce vreţi voi să faceţi ?
Chanter sur vos chalumeaux	Să cântaţi cu fluierele voastre
Ce qu'Apollon sur sa lyre	Ceea ce nici Apollo, pe lira sa
N'entreprendrait pas de dire ? [...]	N-ar îndrăzni a cânta ?
Pour chanter de LOUIS l'intrépide courage	Pentru a cânta curajul neoprit al lui Ludovic
Il n'est point d'assez docte voix,	Nu există voce îndeajuns de învăţată,
int de mots assez grands pour en tracer	nte îndeajuns de mari să-i redea imaginea.
l'image [...]"[4]	

...Concluzia ?

„LOUIS est le plus grand des rois.	Ludovic e cel mai mare dintre regi
Heureux, heureux qui peut lui consacrer sa vie !"[5]	Fericit cine poate să-i consacre a sa viaţă !

[1] Molière, *Le Malade imaginaire*. Paris: Librairies Larousse, f.a. p. 28.
[2] L. cit.
[3] L. cit.
[4] *Id.*, p. 31.
[5] *Ibid.*, p. 32.

Scanned with CamScanner

Citită într-o anume cheie, e o concluzie destul de cinică, oricum ai lua-o. Cu atât mai mult cu cât premiera absolută a piesei (10 februarie 1673) a fost urmată imediat (în timpul celei de-a patra reprezentații) de *criza terminală și de moartea autorului*, moarte prema-tură, tristă și sordidă pentru cineva care-și consacrase viața *„celui mai mare dintre regi"*.

Să lămurim. În 1671 Arnauld de Pomponne pregătește terenul diplomatic pentru războiul de agresiune contra Olandei. Acesta va începe în primăvara anului 1672. Regele va prezida începutul operațiunilor de război, apoi se va întoarce la Saint-Germain (1 august 1672). Războiul va continua încă mai bine de un an (cucerirea Maastricht-ului – 29 iunie 1673). Deci, pretextul era anticiparea unei victorii asupra olandezilor care nu putea fi decât zdrobitoare (Olanda întreținea prin pamflete și subminare economică un climat ostil Franței). Dar și să declari că a părăsit lupta *„din lipsă de dușmani"*, prea era gogonat !

Subtextul îl constituia felicitarea regelui pentru marea sa înfăptuire: terminarea construcției Versailles-ului și mutarea reședinței regale acolo (primele acte semnate de rege la Versailles datează din februarie 1672, înainte de plecarea la război). Din nefericire, **unul dintre acestea este un decret care confirmă și extinde privilegiile lui J.-B. Lully asupra tuturor comediilor lui Molière care conțineau scene muzicale și dansante.** Adică mai toate comediile de curte (și cele *de ville* ce conțineau fie măcar un singur prolog sau *intermezzo*). Molière va muri la 17 februarie 1673. Versailles-ul, paragon al luxului inutil timp de peste trei secole, absurd admirat de turiști (majoritar săraci) este în zilele noastre pe punctul de a se transforma într-un centru hotelier pentru a-și justifica, în sfârșit, existența; cu acest prilej va căpăta și (încă) inexistentele toalete...

Ciudată impresie fac asupra cititorului de astăzi, mai ales celui din Europa de est, aceste rânduri, și altele din alte prologuri (*Les Fâcheux, Les Plaisirs de l'Île enchantée, La Princesse d'Elide* etc.), mai mult sau mai puțin extinse. Am citat copios din cel de față pentru a sublinia ironia tristă a morții care l-a marcat. Ciudată impresie, vecină cu frisonul, căci asemenea hiperbole deșănțate i-ar fi făcut să roșească și pe Hitler, Stalin, Castro sau Ceaușescu (pe Mao, poate, nu). Și totuși versurile stau cuminți și inutile la începutul pieselor respective, mărturie a nimicniciei omenești și a relativității conștiințelor. Nu cunoaștem decât un singur regizor care a avut curajul să folosească un asemenea prolog într-o reprezentație dramatică: Valeriu Moisescu, prin 1987. Cu drastice consecințe, bineînțeles.

Să punem, totuși, lucrurile într-o perspectivă mai reală amintind câteva lucruri:

1. ***Hiperbola eroică și tonul homeric erau la mare căutare la curtea Regelui Soare, la fel ca la toate curțile autocratorilor de pretutindeni, de drept divin sau nu.*** Orice imagine mai puțin bombastică ar fi fost privită ca o ezitare suspectă de a lăuda meritele evidente ale celui pe care aplauzele trebuiau să-l adoarmă; *mai precis, întreruperea aplauzelor i-ar fi putut determina o temută trezire*). Dacă Molière ar fi moderat tonul, s-ar fi găsit imediat cineva care, pe față sau nu, să-i critice lipsa de entuziasm. Căci Franța de după Edictul din Nantes era o Franță a suspiciunilor, o Franță a partidelor, confreriilor, tendințelor și micilor comploturi. Ușor putea apare cine știe ce acuzație incredibilă. O Franță ulterioară Frondei, deci un loc unde regele nu se mai simte tocmai invulnerabil. O Franță, în sfârșit, a jansenismului.

2. ***Comanda socială era de această natură.*** Nimic nu cred mai ușor oamenii de factura autocratorilor – termenul de 'dictator' nu-și căpătase încă deplinătatea sensului modern –, oameni de structură psihologică paranoidă, adică deplin convinși și profund geloși de propria importanță, decât *laudele*, oricât de bombastice, aduse meritelor lor. Și apoi, laudele de acest tip își au și ele mecanismul lor,

Scanned with CamScanner

pe binecunoscutul principiu al bulgărelui de zăpadă: dacă nu plusezi mereu, devii suspect. Or, ce-i rămânea de făcut bietul comediograf de curte, într-o ţară în care, în 1663, Corneille scrie *Ode sur la convalescence du roi*, operă foarte prizată în epocă, încă menţionată în antologii ?!

3. Cel mai important lucru este însă faptul că ***aceste prologuri nu sunt decât nişte libretе, pretexte pentru scene de gen.*** Libretul celei mai tulburătoare opere, atunci când îl citeşti fără să-i auzi transpunerea muzicală, este de o simplicitate dezagreabilă. Sincretismul este pretenţios: un balet fără muzică nedumereşte, o doină sau o strigătură citită e banală şi, în orice caz, n-are nici un impact afectiv, un vals simfonic este cu mult mai deplin când este ilustrat coregrafic/dansat de auditoriu etc.

Pe acelaşi principiu luat în sens invers, poeziile lui Eminescu din ultima perioadă de creaţie, cu simplitatea lor vecină cu paremiologicul, fiind declarate „cantabile" şi, în consecinţă, puse pe muzică de caracuda junimistă, produc auditorului educat un efect *quasi*-nauseatic, cam ca şi temele muzicale clasice folosite astăzi ca semnale sonore pentru telefoanele mobile. ***Inerentul speciei este acela care orientează talentul autorului, trans-specialitatea este pernicioasă şi păguboasă.***

Prologurile moliereşti erau *simple versificaţii de circumstanţă*, pierdute printre jocuri de ape şi de artificii, balete, prezentări de costume, tablouri vivante şi câte altele, de cele mai multe ori de nimeni ascultate, prealăudatul monarh preferând să spună în interval galanterii invitatelor sale. Dezbrăcate de haina lor ceremonială, rămân simple cuplete, fără altă relevanţă decât aceea documentar-istorică. Poate că vina este a editorilor care continuă să le publice, din pur interes documentar, în fruntea ediţiilor. ***Poate că ne-am hipersensibilizat noi, cei de azi, la aplauze şi ovaţii.***

*

„Etudiez la cour et connaîssez la ville..." Arhicunoscutul îndemn al mai tânărului prieten şi discipul al lui Molière, Nicolas Boileaux-Despréaux ne dă dimensiunea surselor de inspiraţie ale autorilor vremii, dar şi a viziunii sociale asupra poziţiei claselor sociale în economia dramaticului, altfel zis – a orizontului de aşteptare socială în epocă. Curtea, regalitatea, nobilimea, clerul nu puteau face obiectul reprezentării dramatice explicite, fiind mai presus de pasiunile omeneşti, tragice sau comice –, prea mari pentru a deveni sursa amuzamentului plebei. Pe scenă, evident. Ne vom concentra asupra non-miscibilităţii celor două categorii sociale, dintre care una avea nevoie de cealaltă, *reciproca nemaifiind valabilă după răspândirea europeană a armelor de foc.*

Dealtfel, extracţia surselor de inspiraţie era şi ea destul de normată în rigoarea epocii. Aşadar, ***tragedia*** trebuia să facă referire la mitologie, istoria antică sau mai recentă a figurilor extraordinare (vezi titluri ca *Atilla, Bajazet*...), ***pastorala*** avea ca subiect personajele unei ipotetice Arcadii reactualizate de preţioasele vremii şi, înaintea lor, de teatrul lui Alexandre Hardy:

„MAÎTRE DE MUSIQUE – [...] Il faut vous figurer qu'ils sont habillés en bergers.

MONSIEUR JOURDAIN – Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout.

MAÎTRE DE DANSE – Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on

PROFESORUL DE MUZICĂ – Trebuie să vi-i închipuiţi îmbrăcaţi în păstori

DOMNUL JOURDAIN – De ce mereu păstori ? Numai asta vezi peste tot.

PROFESORUL DE DANS – Când trebuie să-i pui pe oameni să vorbească pe muzică, e musai, pentru verosi-

Scanned with CamScanner

donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers et il n'est guère naturel en dialogue que les princes ou les bourgeois chantent leurs passions."[1]

militate, să o dai pe păstorie. Cântecul a fost, de când lumea, hărăzit păstorilor şi nu e deloc natural ca prinţii sau burghezii să cânte ceea ce simt.

farsa putea, în buna tradiţie italiană, vorbi de oameni de rând (dovadă – personajul drag lui Molière, *Sganarelle)*, iar ***comedia*** – de caractere, de moravuri – nu se putea inspira decât din viaţa burgheziei.

E, aici, nu neapărat o desconsiderare. Iniţial, Sganarelle *nu putea fi* decât un şmecher oarecare din popor. El putea sluji, prin viclenia sa primitivă, ca unealtă a rezolvării favorabile a intrigii amoroase, care formează subiectul majorităţii farselor. În ceea ce-l priveşte, el nu poate fi mânat decât de impulsuri primare: foamea, frica (*Le Médecin malgré lui*), dorinţa de câştig (*Le Médecin volant*). Abia i se îngăduie o unică vanitate, ca viitor – prezumtiv sau nu – însurăţel, în *Sganarelle, Le Cocu imaginaire, L'Ecole des maris,* sau *Le mariage forcé*: gelozia, mai precis oroarea de a fi înşelat – suprema sursă de ridicol, *tocmai prin tragismul minor al caracterului său proiectiv*, nu din demnitate; din orgoliu. Să nu uităm însă că acestea două din urmă sunt printre ultimele apariţii ale personajului; de aici înainte, Molière va avea curajul de a ieşi pe scenă sub alte nume, sub alte măşti decât aceea care l-a consacrat în contemporaneitate. Dacă e să credem numeroşii săi biografi, aici ar trebui să fie punctul în care el îşi sacrifică aspiraţia reală pentru rolurile tragice, aspiraţie care nu găsea nici un ecou la public, pentru a o sublima în rolurile comice viitoare, de largă respiraţie. Care, cu o unică – şi unanim apreciată – excepţie, vor fi cu toţii *„bons bourgeois"*.

Excepţia se numeşte *Alceste* şi va fi chemat în faţa *„consiliului mareşalilor"* pentru a se aplana un delict de onoare: vina de a nu-i fi plăcut sonetul lui Oronte. Or, pentru a fi chemat în faţa mareşalilor nobilimii, trebuia să fii însuţi nobil, fie aparţinând nobilimii „de spadă", fie, cel puţin, celei „de robă". Acest consiliu era o instanţă de rezolvare a con-flictelor fără a se recurge la duel; căci duelul, cauzând moarte prea multor nobili din rândul militarilor de profesie, era interzis în epocă prin decrete regale emise de Ludovic XIII şi întărite de fiul său. Avem, deci, de-a face cu un alt recurs la planul referenţial. Alceste se dovedeşte din nou, în intransigenţa judecăţii sale de valoare, un neadaptat, incapabil să înţeleagă rolul strict curtean (*courtois*) al unei asemenea instanţe:

„Quel accommodement veut-on faire entre nous ?
La voix de ces Messieurs[2] *me condamnera-t-elle*
A trouver bon les vers qui font notre querelle ?
[...] Hors qu'un commandement exprès du Roi me vienne,
De trouver bons les vers dont on se met en peine
Je soutiendrai toujours, morbleu, qu'ils sont mauvais,
Et qu'un homme est pendable après les avoir faits."[3]

Ce împăcare pot să facă între noi ?
A domniilor lor voce putea-va ca să facă
Mărul discordiei noastre, versurile-i, să-mi placă ?
...De nu cumva-mi ordonă chiar regele anume
Să spun de versurile disputate că sunt bune,
Voi spune totdeauna, pe legea mea, că-s rele
Că-i bun de streang acela care le-a scris pe ele.

Pe de altă parte, era cu neputinţă, în concepţia epocii, a *presupune* măcar existenţa unor vicii ale nobililor. „Permiţându-le" să aibă mari pasiuni, fie ele şi de factură comică, permiţându-le să fie avari până la psihoză, hipocondri până la ridicol, bigoţi până la orbire, să aibă fumuri nobiliare ori măcar să fie terorizaţi de fumurile nevestelor savante ori ale fiicelor „preţioase", concepţia vremii deja promova b u r g h e z i a la un rang social încă

[1] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. Paris: Librairie Hachette, 1945, p. 15.
[2] Este vorba de suspomenitul tribunal al „mareşalilor nobilimii".
[3] Molière, *Le Misanthrope*. Paris: Librairie Hachette, 1935, p. 43-44.

Scanned with CamScanner

neatins, ca sursă de inspiraţie literară. Este adevărat că trăim în secolul care a văzut primele convocări ale „stărilor generale" de către rege, pentru a le cere părerea. Asupra unor noi impozite, dar, oricum, era o revoluţie de mentalitate care va duce la Revoluţie. O revoluţie de mentalitate impusă de mult de starea de fapt, dar nobilimea, crescută în multiseculara convingere a propriei importanţe, încă nu vrea să o accepte.

Este iarăşi adevărat că, în Franţa ca şi în alte părţi, începând din vremea Cruciadelor, burghezia este tot mai mult principala deţinătoare de resurse economice, principalul contri-buabil şi principala sursă de capital în privinţa împrumuturilor (întâi burghezia alogenă naturalizată, *les Lombards, les Juifs*, apoi cea indigenă). Nobilimea, atât cea „de spadă" cât şi cea inferioară, „de robă", era redusă de modernizarea tehnicilor militare la stadiul de clasă parazită (din momentul apariţiei prafului de puşcă, fortăreaţa, castelul, cetatea unde feudalul dădea adăpost şi ocrotire vasalilor în caz de invazie deveniseră inutile şi vetuste, iar împărţirea dreptăţii, cândva apanaj seniorial, se făcea acum după un sistem modern, tot mai bine articulat pe dreptul cutumiar, dovadă şi comedii precum Les Plaideurs, a lui Racine, în care obiectul satirei o constituie anchiloza practicilor judiciare vetuste). Este adevărat că, atât *Liga* antihughenotă, cu mai bine de un veac înainte, cât şi mai recenta *Frondă* marcaseră o relativă „înfrăţire" a celor trei stări; este adevărat că înnobilările înce-puseră să se cumpere, iar fetele burghezilor cu stare să devină doamne ducese şi marchize, mai ales în interesul reabilitării financiare a marilor familii, fenomene ce vor progresa geometric în secolele următoare, până când contravaloarea baroniei sau marchizatului va fi singura sursă de alimentare a visteriei.

*

O lume pe dos ? Care era însă reacţia publicului burghez la această situaţie ? Care era, altfel zis, ecoul orizontului de aşteptare *socială* asupra unei stări de fapt pe care încă n-o percepeau în totalitatea consecinţelor ei de perspectivă ?

Este locul să reamintim că această lucrare nu are ca scop o exegeză a operei lui Molière. S-au scris destule pe această temă şi nu fac obiectul acestei lucrări. Pe noi ne interesează doar, în măsura în care transpare în operă ***presiunea orizontului de aşteptare socială şi – secundar – estetică asupra textului dramatic.*** Or – *care era receptarea estetică a acestei prezentări de către cea mai nouă şi mai bine poziţionată social clasă, burghezia* ? Se simţea ea oare umilită de poziţia subalternă, de rolul de etern personaj ridicul ? Să ascultăm un personaj:

„Je ne veux point qu'un gendre puisse à ma fille reprocher ses parents, et qu'elle ait des enfants qui aillent honte de m'appeler leur grand-maman. S'il fallait qu'elle me vînt visiter en équipage de grand-Dame, et qu'elle manquât par mégarde à saluer quelqu'un du quartier, on ne manquerait pas aussitôt de dire cent sottises. «Voyez-vous, dirait-on, cette Madame la Marquise qui fait tant la glorieuse ? c'est la fille de Monsieur Jourdain, qui était trop heureuse, étant petite, de jouer à la Madame avec nous. » [...] Je ne veux point tous ces caquets et je veux un homme, en un mot, qui m'ait obligation de ma fille et à qui je puisse dire: «Mettez-vous là,

Nu vreau un ginere care să-i poată scoate fetei pe nas părinţii şi să aibă copii cărora să le fie ruşine să-mi spună bunică. Dac-ar fi să vină să mă viziteze în caleaşca ei dom-nească şi să uite a saluta, din nebăgare de seamă, pe cineva de pe-aici, lumea o să şi înceapă să spună vrute şi nevrute. "O vedeţi, or să zică, pe doamna marchiză cu nasul pe sus ? E fata domnului Jourdain; şi când era mică nu-i cădea nasul să se joace de-a cucoanele cu noi." ...Bârfe de astea nu vreau; vreau un ginere, într-un cuvânt, care să-mi poarte recunoştinţă că i-am dat fata şi căruia să-i pot spune, fără fasoane, "Şezi colea,

Scanned with CamScanner

mon gendre, et dînez avec moi»"[1]

ginere-meu, şi cinează cu mine".

Am dat cuvântul doamnei Jourdain, pentru că îl considerăm semnificativ mai mult decât pare. Desigur, ea reprezintă *raisonneur*-ul în piesă, punctul de vedere al bunului simţ. Desigur, accentul principal cade pe ridicolele aspiraţii ale domnului Jourdain, faţă de care soţia lui creează un contrapunct, (intenţionat) cam din topor, aşa cum, pe alocuri prea forţat, prea moralist va fi Chrysale din *Les Femmes Savantes*. Dar este, fără doar şi poate, mai mult decât un personaj 'care-şi cunoaşte lungul nasului', ceea ce curtea aştepta de la „buna burghezie". Indiscutabil, este **însăşi vocea burgheziei** care, dezmeticită din acele Saturnalii care fuseseră *Liga* şi *Fronda*, începe să înţeleagă perimarea clasei sociale – încă – dominante, nobilimea.

Fie spus între paranteze, întreaga poveste a burghezului gentilom este, în mare, prost înţeleasă, *fiind mai mult o dramă psihologică decât o comedie*. Repetăm, răspundea cel puţin orizontului de aşteptare al Curţii şi nu contrazicea nici viziunea burgheză asupra înnobilării de circumstanţă. Dar **a vedea în domnul Jourdain un simplu ridicol de teatru cu fumuri de noblețe este o mare greşeală**. Cheia personajului nu e snobismul. El face tot ce face, se supune tuturor torturilor cărora, în sinea sa, *se socoteşte superior* **pentru că e îndrăgostit**. Idolatrizând-o pe echivoca marchiză Dorimène, el crede sincer în capacitatea sa de a-i deveni egal, cu puţin efort. Jourdain este un perfecţionist, un idealist. Şi, ca toţi idealiştii, un entuziast şi un naiv. Şi aici intervine rolul lui Dorante.

Dorante este marchiz. *Nomina odiosa* în epocă, mulţimea marchizilor şi marchizelor de origine dubioasă fiind obiectul numeroaselor critici şi ironii:

„*MOLIÈRE* (Parlant à LaGrange) – *Vous, prenez garde à bien représenter avec moi votre rôle de marquis.*

MLLE MOLIÈRE – Toujours des marquis!

MOLIÈRE – Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ? Le marquis d'aujourd'hui est le plaisant de la comédie, et, comme dans toutes les commédies anci-ennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les audi-teurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie."[2]

"MOLIÈRE (către LaGrange) – Dumneata, ai grijă cum îmi joci rolul de marchiz.

D-ra MOLIÈRE[3] – Iar marchizi!

MOLIÈRE – Da, iar marchizi. Ce naiba 'oţi vrea să pun, ca personaj agreabil (a se citi – ridicol, nn.) ? Marchizul e hazliul comediei de azi şi, după cum în comediile antice se vede un sclav bufon care face publicul să râdă, tot aşa, în toate piesele noastre de azi, trebuie neapărat un marchiz ridicol (cuvântul a fost rostit, după pregătirea savantă a ideii – nn.) care să amuze lumea.

Nu prea măgulitor, pentru importantele personaje ale epocii, să se vadă comparaţi cu sclavii comediei antice, mai ales că respectivii erau departe de a afişa o moralitate exem-plară. Dar nimic mai aplicabil în cazul lui Dorante, el însuşi urticant categorial.

Ca rang nobiliar, superior celui de conte şi inferior celui de duce, iar ca responsabilitate ierarhică destul de vag, spre deosebire de echivalentul său germanic, era un titlu destul de râvnit. Favoriţii regali accedau destul de uşor la acest rang, chiar şi cei fără origine nobilă, ca marchizul şi marchiza d'Ancre, aventuriei italieni, sora de lapte şi confidenta Mariei de Médicis cu soţul său, care vor ispăşi tragic greşeala de a fi abuzat de bunăvoinţa reginei în timpul minoratului lui Louis XIII.

[1] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. ed. cit., p. 57.
[2] Molière, *L'Impromptu de Versailles*. Paris: Librairie Hachette, 1945, p. 58.
[3] (Armande, soţia lui, de fapt – nn.).

Scanned with CamScanner

Dar Dorante este mai mult decât atât; să ne amintim de jocul dezonorant pe care îl face: profitând de dragostea lui Jourdain pentru Dorimène, ca şi de faptul că acesta se fereşte să nu-i afle nevasta cheltuielile absurde, marchizul îi dă doamnei, pe care o curtează şi el, *cadourile lui Jourdain în propriul său nume*; iar trasului pe sfoară îi spune că ia totul asupra lui numai de urechile doamnei Jourdain. Procedeul eşuează însă atunci când, primind un inel, Dorimène se laudă cu el, ca să-i facă plăcere presupusului dăruitor (Dorante), neştiind că are de-a face cu adevăratul dăruitor (Jourdain). Acesta, instruit de marchiz să nu pomenească o vorbă de dar, căci n-ar fi elegant să scoţi cuiva ochii cu ce îi dăruieşti, în loc să-i laude doamnei inelul, dimportrivă, îl minimalizează, reuşind s-o vexeze pe femeia visurilor lui din prea multă – sugerată – civilitate. Nu e, iarăşi, greu să ne închipuim iritarea lui Dorante, care nu prevedea acest incident cînd i-a sugerat Dorimènei să poarte diamantul, nepricepând bine că ei doi şi M. Jourdain sunt de pe planete diferite. Dar incidentul, clasic exemplu de comic de situaţie, este *definitoriu tocmai pentru non-miscibilitatea claselor, datorită concepţiilor şi principiilor lor excesiv divergente.*

Revenind la Dorante, ciudat este, totuşi, rolul pe care i-l atribuie Molière acestui marchiz. Nouă ni se pare mai puţin ciudat, din perspectiva vremii noastre ca un personaj aparţinând nobilimii să fie vinovat de dublă escrocherie, penală şi sentimentală, profitând de naivitatea şi idealismul burghezului, cât şi de neştiinţa femeii "iubite", tânără, nobilă, văduvă şi bogată. Ce-i rămânea de făcut ?! Mai ştim, de la Dorimène, că e *quasi*-ruinat:

„DORIMÈNE – *[...] Oui, je veux enfin vous empêcher vos profusions; et, pour rompre le cours à toutes les dépenses que je vous vois faire pour moi, j'ai résolu de me marier promptement avec vous. [...] Ce n'est que pour vous empêcher de vous ruiner; et, sans cela, je vois bien qu'avant qu'il fût peu, vous n'auriez pas un sou.*

DORANTE – *Que j'ai d'obligation, Madame, aux soins que vous avez de conserver mon bien!*"[1]

DORIMÈNE- ...Da, doresc să pun capăt risipei dumitale; şi, pentru a opri toate aceste cheltuieli pe care văd că le faci pentru mine[2], am hotărât să mă căsătoresc cu dumneata cât de curând.... Asta, numai pentru a-ţi împiedica ruina, căci, fără aceasta, văd bine că în puţin timp nu vei mai avea un ban.

DORANTE – Cât de recunoscător îţi sunt, doamnă, pentru grija ce-o porţi averii mele!

...Mai are şi neobrăzarea ironiei !

Din perspectiva noastră, deci, Dorante nu e decât un mic escroc oarecare; ***dar din perspectiva epocii ?*** Să zugrăveşti un nobil care îşi câştigă mîna iubitei pretinzând că toate cheltuielile făcute de altul îi aparţin, însemna nu numai să acuzi de comportare nedemnă o întreagă clasă, ci chiar mai rău: să afirmi că un nobil *ar putea* minţi şi înşela – în general – pentru foloase personale.

Desigur, morala poveştii este că „bine îi face" fantascului Jourdain; că „aşa îi trebuie" dacă încearcă să se ridice mai presus de condiţia sa şi că un nobil „n-are nici o obligaţie" faţă de un burghez, cu atât mai puţin faţă de unul cu fumuri de mărire. Desigur, atât nobilimea cât şi burghezia nu puteau decât să aprobe lecţia administrată domnului Jourdain, cu atât mai usturătoare cu cât era scump plătită – vezi monologul nevestei sale. Desigur, putem merge chiar până acolo încât să presupunem că *autorul se solidarizează cu clasa sa socială*, chiar dacă ştim că, în măsura în care nu era legat de bunăvoinţa Curţii, era o fire boemă, prea puţin burgheză. Putem îndrăzni chiar a crede că, în acest voalat îndemn adresat burgheziei de a nu-şi mai sacrifica averile şi fiicele pe o clasă socialmente caducă

[1] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. Paris: Librairie Hachette, 1935, p. 76-78.

[2] Cheltuielile, cum spuneam, sunt făcute de M. Jourdain, pe lângă banii pe care i i-a împrumutat acestuia.

Scanned with CamScanner

şi funciarmente sfidătoare şi perfidă, se aude un prim ecou a ceea ce va fi denunţarea contrac-tului social şi Revoluţia franceză, peste ceva mai mult de un secol.

Nu mai puţin, personajul actualizat de Dorante înseamnă **o insultă atât de vădită adresată unei clase sociale pe deplin pătrunsă de propria importanţă, o clasă socială dominatoare *şi comanditară*, încât e imposibil să nu te întrebi dacă nu cumva era comandat, cu atât mai mult cu cât comandată e întreaga piesă:**

„Le roi ayant demandé pour les fêtes de la cour un divertissement bouffon, Lulli fut prié d'en écrire la musique et Molière le livret. Or la mode était alors aux "turqueries". En 1669 une ambassade turque était venue à Paris et avait été reçue avec des honneurs extraordinaires. Mais l'envoyé de la Sublime Porte, Suliman Muta Feraca, avait manifesté une dédaigneuse indifférence pour les splendeurs de la cour de France. Pour se venger de ce dédain, Colbert, dit-on, ou Louis XIV lui-même, aurait donné à Molière l'idée de composer un ballet turc et de tirer de l'aventure une amusante bouffonerie."[1]

Regele comandând pentru serbările curţii un divertisment bufon, Lulli a fost rugat să-i scrie muzica iar Molière libretul. Or, moda de atunci era "a la turca". În 1669 o ambasadă turcească venise la Paris şi fusese primită cu onoruri grozave. Dar trimisul Sublimei Porţi, Suliman Muta Feraca, manifestase o indiferenţă dispreţuitoare pentru splendorile curţii Franţei. Ca răzbunare pentru acest dispreţ, Colbert, după cât se spune, ori chiar Ludovic al XIV-lea ar fi dat lui Molière ideea de a compune un balet turc şi de a transforma întâmplarea într-o amuzantă bufonerie.

Desigur, forţa creatoare a lui Molière l-a făcut să depăşească sarcina dată, transformând o banală mascaradă într-o satiră fină a moravurilor timpului, în care figura stilistică fundamentală este anunţată de oximoronul din titlu: este *„le monde à l'envers", o ordine socială pe dos„* în care limitaţii burghezi sunt îndrăgostiţi fervenţi, marchizii joacă dezagreabile roluri de *chevaliers d'industrie* iar pretendenţii modeşti (Cléonte) se transformă în moştenitori ai tronului otoman. Nu este o figură puţin agreată de Molière această mascaradă voluntară. O mai regăsim de trei ori în *Le Malade imaginaire* (scena prefăcutei morţi a lui Argan, cea a travestirii Toinettei şi scena de vodevil a investiturii finale), o regăsim şi în celebrissima scenă *a sacului* din *Les Fourberies de Scapin*, ca să nu mai pomenim frecvenţa *qui-pro-quo*-urilor şi travestiurilor din farse.

Să precizăm: da, moda, preferinţa regală şi manevrele de culise îl aduseseră pe manieristul, astăzi uitatul, Lully „la egalitate" cu Molière, ba, spre sfârşitul vieţii dramaturgului şi după aceea, muzicianul va avea întâietate, obţinând ceea ce astăzi s-ar numi *copyright* asupra tuturor pieselor lui Molière în care se găseşte un fragment cât de mic de balet pe muzica sa. Dar nu trebuie confundate scenele de balet din prologuri şi interludii, având foarte puţină sau nici o legătură cu acţiunea, cu acestea mai sus pomenite care nu numai că fac parte din economia piesei, dar o şi legitimează ca fiind venită din farsele medievale, din superbele mascarade de *Mardi Gras* şi de *Toussaints*. Să mai amintim şi că acest personaj, devenit antologic la nivel sintagmatic (cine nu cunoaşte butada cu proza, făcută fără să ştie ?), antonomastic pentru orice om cu fumuri de noblete, era, pentru contemporani, un erou de libret, cam ceea ce se mai numeşte încă „un erou de operetă".

De precizat rămâne că ***nobilul nu este, prin excelenţă, un personaj negativ, aşa cum nici burghezul nu este, prin excelenţă, un personaj ridicul.*** Celelalte apariţii ale unor personaje aparţinând clasei nobiliare sunt de cu totul altă factură. Autorul însuşi le ia apărarea, chiar dacă fără să lase impresia, prin gura unui personaj al său aparţinând tot burgheziei, dar afiliat vieţii de curte, Clitandre, îndrăgostitul din *Femeile savante*, în dialog

[1] René Vaubourdolle, *Le Bourgeois gentilhomme. Origines et sources de la pièce*, în *Le Bourgeois gentilhomme*. Paris: Librairie Hachette, 1935, p. 6.

Scanned with CamScanner

cu „savantul" Trissotin:

„TRISSOTIN – *Je ne m'étonne pas, au combat que j'essuie*
De voir prendre à Monsieur la thèse qu'il appuie.
Il est fort enfoncé dans la cour, c'est tout dit:
La cour, comme l'on sait, ne tient pas pour l'esprit [...]
CLITANDRE – *Vous en voulez beaucoup à cette pauvre cour,*
Et son malheur est grand de voir que chaque jour
Vous autres beaux esprits vous déclamiez contre elle,
Que de tous vos chagrins vous lui fassiez querelle,
Et, sur son méchant goût lui faisant son procès,
N'accusiez que lui seul de vos méchant succès

TRISSOTIN – *De son bon goût, Monsieur, nous voyons les effets*
CLITANDRE – *Où voyez-vous, Monsieur, qu'elle l'ait de si mauvais ? [...]*[1]

TRISSOTIN – Nici nu mă mir vreun pic de-această îndârjire
Că domnul crede asta, n-are de ce să mire
Căci dânsul e la Curte mereu, pe cât se pare,
Şi Curtea, cum se ştie, prea multă ştiinţă n-are
CLITANDRE - Grozav o mai bârfiţi, această biată Curte
Şi mare-i e mâhnirea că zilnic va s-asculte
Cum marii învăţaţi în contra ei cârtesc

De orice neplăcere pe ea o-nvinuiesc
Şi veşnic acuzând-o că n-are gust deloc
Doar ea e vinovată de nu aveţi noroc...
TRISSOTIN – Cât de bun gust mai are, se ştie pe derost
CLITANDRE – Şi unde vezi, mă rog, că-l are-aşa de prost ?

Nu poate fi discuţie că tăiosul schimb de replici era inspirat de reacţii surprinse la curte de autor faţă de comentarii răuvoitoare despre luxul exagerat şi prostul gust (reale) care domneau aici. Să nu uităm câţiva factori istorici: trăim într-un (prim) secol al pamfletelor epocii moderne; exilul protestanţilor spre Ţările de Jos, spre Elveţia sau Anglia a generat un puternic curent de opinie anti-francez; în sfârşit, oricare ar fi opinia noastră despre gustul vremii, nimeni nu poate contesta faptul că la curtea franceză banii erau repede, mult şi prost cheltuiţi. Să spunem însă şi că, tocmai pentru a combate dependenţa economică de meşteşugăriile Ţărilor de Jos, în Franţa apar acum manufacturi de porţelanuri, de dantele şi ţesături, de boaserie, care se vor dezvolta rapid şi pe care, pentru a le încuraja, se vor duce banii vistieriei.

Pe de altă parte însă, Molière nu poate să nu resimtă personal acuzaţiile de prost gust aduse curţii, *întrucât el însuşi ilustra, prin trupa sa, un însemnat şi de succes aspect al vieţii artistice de curte*. Deci, din nou găseşte, abil curtean, maniera de a da satisfacţie protectorilor săi, pledând în acelaşi timp *pro domo*.

O categorie pitorească de personaje alese din mijlocul nobilimii o constituie amuzanta adunare din *La Critique de l'Ecole des femmes:* serioasa *Uranie*, simpatica *Elise*, cu jocul ei de a părea că se lasă convinsă de „opoziţie", pudibonda *Climène*, nelipsitul *Marquis* rămas anonim (iarăşi un marchiz, dezgustat de piesă pentru că... aşa e la modă), *Dorante*, Cavalerul, de data aceasta figurând spectatorul de bun simţ şi *Lysidas*, poetul, reprezentant al breslei confraţilor, împărţit între frica de a contrazice vorbitorii şi invidia profesională. Precum se vede, întreaga faună a detractorilor, cărora li se adaugă foarte puţinele voci ale raţiunii, aşezate aici doar pentru a crea un contrapunct "bârfitorilor", dovadă faptul că nu au nici un succes în dispută. Nu întâmplător aceştia sunt mai palizi, mai puţin savuroşi decât ceilalţi. Înclinăm să credem că, dacă ar fi fost posibil, Molière ar fi compus întreaga piesă doar din cei care critică. Dar economia structurii dramatice necesită un conflict, deci personaje în antagonie. Reamintim că, la premiera absolută, ***autorul nu şi-a rezervat rolul seriosului şi logicului cavaler, ci pe acela al neghiobului marchiz***, căruia trebuie să-i fi făcut un portret memorabil, dovadă succesul în epocă al acestui simplu pamflet dramatic.

Să recitim faimosul pasaj din Cântul al VI-lea al *Artei poetice* a lui Boileau:

[1] Molière, *Les Femmes savantes*. Paris: Librairie Larousse, 1988, p. 120, vv.1325-1329. 1331-1336, 1347-1348.

Scanned with CamScanner

„Etudiez la cour et connaissez la ville;
L'une et l'autre est bien en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin[1].
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope."

Curtea s-o studiezi, oraşul (Parisul îndeosebi, nn.) să-l cunoşti; şi una şi celălalt sunt pline de modele. Astfel Molière, făcându-şi operele ilustre, ar fi ajuns, poate, cel mai celebru în arta sa, dacă, mai puţin apropiat de popor în tablourile sale bine judecate, n-ar fi făcut prea mult apel la strâmbături, n-ar fi părăsit agreabilul şi subtilul în favoarea caraghiosului şi fără ruşine n-ar fi amestecat pe Terenţiu cu Tabarin.
În sacul ridicol în care se înveleşte Scapin (de fapt, în sac, Scapin îl ascunde pe Géronte – nn.) eu nu mai recunosc autorul Mizantropului)

Ultimul vers este nu doar un reproş de factură estetică. Este un ecou al unei mâhniri prieteneşti şi o justificare. După *Le Misanthrope,* Boileau nu mai pomenea de Molière decât folosind sintagma *„l'auteur du Misanthrope"*. În urma unor divergenţe estetice pornind de la părerea mediocră a lui Boileau în privinţa farsei, dar mai ales în urma răcirii favorului regal, Boileau se dezice de Molière. De aici, această modalitate nu prea elegantă de a-i reproşa divorţul de *„l'agréable et le fin"* şi preferinţa pentru *„le bouffon"*.

Reproşul lui Boileau trebuie să fi produs lui Molière o durere destul de adâncă: el, care iubea atât de mult tragedia, el, care şi-a croit drum spre comedia clasică prin măştile teatrului italian – dovadă periodizarea creaţiei sale – să fie acuzat de a fi *ami du peuple* pentru că gustul epocii, de la rege până la omul de rând, era pentru farsă ? Să fie acuzat că a amestecat *sans honte* comicul clasic, terenţian, cu popularul stil al lui Tabarin, comedianul din Place Dauphine, autor de parade şi farse jucate în teatrul său în aer liber ?

Dar, ne întrebăm noi, cititorii de azi, mai puţin tranşanţi în materie de judecată de valoare, Terenţiu însuşi nu a fost imitator al lui Menandru şi al altor comediografi elini, până la a fi acuzat de contemporanii săi nu numai de a epuiza fondul elen de piese prin folosirea a două într-o singură comedie, dar mai ales de obscenitate Iar aceştia nu s-au inspirat, la vremea lor, din arta comicilor populari ? Iată dovada mutaţiei valorilor estetice. Pentru şi mai multă explicitare, să-i dăm cuvântul lui Voltaire, în al său *Sommaire des «Fourberies»* apărut în 1739, când, valorile timpului decantându-se, orizontul de aşteptare se schimbă:

„On pourrait répondre a ce grand critique que Molière n'a point allié Térence avec Tabarin dans ses vraies comédies, où il surpasse Térence; que s'il a déféré au goût du peuple, c'est dans ses farces, dont le seul titre annonce du bas comique et que ce bas comique était nécessaire pour soutenir sa troupe. Molière ne pensait pas que les Fourberies de Scapin *ou le* Mariage forcé *valussent* l'Avare, le Tartuffe, le Misanthrope, les Femmes savantes *ou fussent du même genre. De plus, comment Despréaux peut-il*

I s-ar putea răspunde acelui mare critic (Boileau, n.n.) că Molière n-a amestecat pe Terenţiu şi pe Tabarin în adevăratele sale comedii, în care-l depăşeşte pe Terenţiu, că dacă a făcut concesii gustul publicului, a făcut-o în farse, ale cărui titlu însuşi anunţă comicul de rând şi că acest comic de rând îi era necesar ca să-şi întreţină trupa. Molière nu considera că *Vicleniile lui Scapin* sau *Căsătoria silită* ar fi valorat mai mult ca *Avarul, Tartuffe, Mizantropul, Femeile savante*, sau că ar fi fost de acelaşi rang. Pe deasupra, cum putea Despréaux să spună că

[1] Actor al vremii, şi el afin *Commediei*..., deşi mai specific teatrului de bâlci francez, devenit antonomastic pentru teatrul popular, cu ale sale *tabarinade*.

Scanned with CamScanner

dire que « Molière peut-être de son art eût remporté le prix » ? Qui aura donc ce prix, si Molière ne l'a pas ?"

"Molière *ar fi devenit*, poate, cel mai celebru în arta sa" ? Dacă nici Molière nu e cel mai celebru în arta sa, cine altul ?

L'ami du peuple, ne amintim, se va numi ziarul radicalului Marat din timpul Revoluţiei franceze care a schimbat complet raporturile sociale în Franţa peste cam un secol şi jumătate. Se va fi gândit Marat la rândurile lui Boileau ? Rămânem, din rechizitoriul lui Voltaire, cu ideea că, iată, avem confirmarea judecăţii de valoare dependentă de spiritul epocii. Boileau nu a înţeles neperisabilitatea operei lui Molière; Voltaire nu a înţeles că Boileau nu îl putea judeca pe autor cu ochii posterităţii.

Curtea trebuie, deci, *studiată*, ca model de comportament, de rafinament, de civilizaţie; oraşul – *cunoscut*, ca sursă de inspiraţie. Dacă amândouă sunt pline de modele, ne întrebăm pentru ce toate personajele comediografului nostru şi ai altora ca el sunt pline de personaje luate din popor (în farse) şi din burghezie (în comedie). Cumva, pentru că Molière, el însuşi burghez, nu-şi putea permite, cu toată îngăduinţa regală, să fie satiric, caustic, la adresa nobilimii ?

Grea, foarte grea misie, misia de dramaturg aflat în graţiile – adică în *atenţia continuă* – a conducătorilor de stat, încoronaţi sau nu.

Un alt exemplu de reflectare a evenimenţialului în textul dramatic, mai puţin încărcat de aluziv, dar nu mai puţin persiflant, găsim în comedia molierescă *L'École des femmes*. Aici, ultima replică a lui Arnolphe din actul al doilea este

„ARNOLPHE – C'est assez.
Je suis maître, je parle: allez, obéissez"[1]

ARNOLPHE – Ajunge.
Eu sunt stăpân; am poruncit: hai, supune-te."

Replica este extrasă textual din tragedia cornelliană *Sertorius*, care avusese premiera cu puţin înaintea comediei, tot în 1662. În textul tragediei, replica aparţinea lui Pompei (vv.1867-1868), fără îndoială cu efect la public prin asprimea ei pompoasă; nu e greu de imaginat pe puţin reverenţioşii marchizi ai epocii şi pe şi mai puţin reverenţioşii paji, copios amuzându-se de radicalismul ei. La Molière replica este dată de personajul principal persecutatei Agnès atunci când, după o mieroasă deşi destul de severă pregătire, Arnolphe îi anunţă pupilei sale vestea apropiatei nunţi. Are atunci loc un *qui-pro-quo* intraductibil, bazat pe polisemia verbului *'marier qqn'* (a lua în căsătorie, dar şi a *da* în căsătorie, a căsători pe cineva cu altcineva): Agnès îi spune *„mariez-moi donc promptement"* (subînţelegând – cu Horace) şi se bucură când acesta îi replică

„[...] je le souhaite aussi
Et pour vous marier on me revoit ici"[2]

Asta doresc şi eu
Şi (chiar) pentru căsătorie am revenit.

Arnolphe, desigur, vorbeşte despre căsătoria sa proprie cu tânăra. Apoi, pentru întâia dată, schimbă tonul măsurat, serios-amabil pe care îl are atunci când vorbeşte cu fata, ordonându-i să-l alunge pe pretendent şi, la rezistenţa ei, dându-i replica de mai sus. Era, desigur, un procedeu de satirizare a personajului, prin raportare la ilustrul generalissim roman. Era, tot în egală măsură, o persiflare la adresa lui Corneille pe care acesta, *genus irritabile*, i-o va plăti prin poziţia luată în disputa stârnită de piesă în opinia literară şi în cercurile culturale

Să nu părăsim totuşi teatrul francez fără a aminti o altă raportare a lui Molière la imediat: **abatele Cotin**. El este, uşor de recunoscut, savantul Trissotin din *Les Femmes savantes*, cel cu trăsura *„couleur amarante"*, aşa cum celălalt personaj, episodic, Vadius, va fi poetul şi moralistul Ménage, ambii foarte apreciaţi de cercurile "preţioaselor" vremii.

[1] Molière, *L'École des femmes*. Paris: Librairie Larousse, 1989, p. 65.
[2] *Id.*, p. 62.

Scanned with CamScanner

Ménage însuşi, deşi dezavuează asocierea sa cu Vadius, testimoniază în privinţa coincidenţei Cotin – Trissotin:

„On dit que les femmes savantes de Molière sont Mesd. de... et l'on me veut faire accroire que je suis le savant qui parle d'un ton doux. Ce sont des choses cependant que Molière désavouait. Mais le Trissotin de cette même commédie est l'abbé Cotin, jusque-là que Molière fit acheter un de ses habits pour le faire porter à celui qui faisait ce personnage dans la pièce. La scène où Vadius se brouille avec Trissotin parce qu'il critique le sonnet sur la fièvre, qu'il ne sait pas être de Trissotin, s'est passé véritablement chez M. B... Ce fut M. D... qui la donna à Molière. (subl. ns.) "[1]

Se spune că femeile savante ale lui Molière sunt domnişoarele de... şi lumea ar vrea să mă facă să cred că eu sunt savantul care vorbeşte mieros (referire la interpretare, nn.) Molière nega acest fapt. Trissotin din comedie este însă abatele Cotin, cu atât mai sigur cu cât Molière a pus să se cumpere o sutană a abatelui ca să i-o dea actorului ce-l juca s-o poarte în piesă. Scena unde Vadius (deci numele personajului nu-i era necunoscut, nn.) se ceartă cu Trissotin deoarece critică sonetul despre febră, fără să ştie că e scris de Trissotin s-a petrecut într-adevăr la Dl. B... Dl. D... (probabil, Boileau Despréaux, sunt de acord criticii, nn.) i-a dat scena lui Molière.

mărturiseşte Ménage în memoriile sale. Notând în treacăt hazul formulării, de o naivitate ce ni se pare mimată până la recunoaşterea implicită (el nu e Vadius, nici nu mai ştie cum îl cheamă de fapt pe acel personaj, dar celălalt e sigur Trissotin, iar scena conflictului a avut loc, deşi el nu ştie nimic de ea) să vorbim despre celălalt personaj.

Abatele Cotin, autor al unui volum prea puţin evlavios, *Œuvres galantes*, de unde sunt extrase atât sonetul cât şi epigrama, considerate modele de prost gust (exagerările mondene ale clericilor, începând cu – şi imitându-l pe – Pierre de Gondy, unul dintre corifeii Frondei) au fost unul dintre motoarele apariţiei a ceea ce s-a numit în epocă *La Compagnie du Saint-Sacrement*), este unul dintre „caii de bătaie" ai severului Boileau, menţionat de nu mai puţin de nouă ori în satire. Personajul molieresc o recunoaşte, în chiar scena gâlcevii, făcându-şi din ea un titlu de glorie:

„Mais il m'attaque à part comme un noble adversaire
Sur qui tout son effort lui semble nécessaire;
Et ses coups, contre moi redoublés en tout lieux
Montrent qu'il ne se croit jamais victorieux."[2]

Pe mine mă atacă drept nobil adversar
Faţă de care orice efort e necesar
Şi tot mereu revine asupră-mi, furios,
Dovadă că nu crede a fi victorios.

Numai în *Satira IX* Boileau îl pomeneşte de două ori pe Cotin, alături de Chapelain, Regnier şi chiar de Corneille, faţă de care, cu purismul său arhicunoscut, nutreşte opinii nu prea agreabile (apropo de *la querelle du Cid*); o dată vorbeşte chiar antonomastic de *„les Cotins d'Italie"*, referindu-se la o similară dispută în privinţa bunului şi prostului gust în secolul războaielor punice. Există, deasemenea, mărturisirea fraţilor Boileau-Despréaux, Nicolas şi Gilles, privind scena incriminată. Molière, conform salutarului Registru al com-paniei, ar fi dorit întâi să-l boteze pe personaj *Sotin* (din fr. *sot* – prost, nătărău) dar a optat pentru *Trissotin*, aparent mai îndepărtat de original ca nume, de fapt mai injurios, pentru că înseamnă 'de trei ori (mai) prost'. Cotin, se ştie, s-a plâns regelui de acest atac dar, culme a ironiei, nimeni nu i-a dat crezare, ***căci nu părea nimănui posibil ca un personaj ca el, agreat la curte, protejat de soţia Delfinului, răsfăţatul preţioaselor, să fie astfel tratat***. Corespondenţa vremii notează chiar o opinie naivă că atacul i-ar fi sporit numărul de enoriaşi. Meandre imprevi-zibile ale evoluţiei orizontului de aşteptare...

[1] Ap. Jean Lecomte, *Documentation thématique*. În vol. Molière, *Les femmes savantes*. Paris: Librairie Larousse, 1988, p. 156.
[2] Vol. cit., p. 103.

Scanned with CamScanner

Un alt efect, tot imprevizibil, dar binecuvântat, a privit reacţia celor ce-şi arogau cu suficienţă numele de *„femmes d'esprit"*; ne-o spune Père Rapin în volumul său de corespondenţă (*Lettres*) din 1673:

„Les précieuses ridicules *et* les Femmes savantes *firent tant de honte aux dames qui se piquaient trop de bel esprit, que toute la nation des précieuses s'éteignit en moins de quinze jours [...] et même, depuis ce temps-là, elles ont été plus en garde contre la réputation de savantes et de précieuses que contre celle de galantes et de déréglées."*[1]

Preţioasele ridicole şi *Femeile savante* au ruşinat atâta doamnele care se fudu-leau prea mult cu lumina minţii, încât tot poporul preţioaselor a dispărut în mai puţin de cincisprezece zile... şi chiar, de atunci încoace sunt mai cu frică să nu le iasă renume de savante sau de preţioase decât de uşuratice sau de ţicnite.

Inutil să mai amintim că nu putem lua în serios asemenea identificări: chiar pornind de la episoade reale, un autor îşi construieşte personajele pe liniile propriei viziuni, adău-gând o infinitate de elemente care le dau, totodată, individualitate proprie şi generalitate umană. Dar, şi aşa în umilinţă, preţioasele şi Cotinii epocii nu îl vor ierta pe Molière, campaniile contra viitoarelor sale opere ce îndrăzneau să atingă dezbaterea unor probleme morale, cum vor fi *L'École des femmes* ori *Tartuffe* îl vor învăţa pe comediograf **ce înseamnă să ignori puterea opiniei publice, fie ea de bună sau de rea credinţă.** Dar aceasta ne furnizează nouă argumente pentru demonstraţia de faţă.

*

Evenimenţialul unui teatru tânăr. Dramaturgia românească originală debutează sub semnul evenimenţialului, cum urmează să demonstrăm în altă parte în corpul lucrării, în secţiunea dedicată acesteia. Nu e de mirare, aşadar, că vom găsi peste tot cuprinsul ei aluzii şi trimiteri la imediat. Nu e deasemenea de mirare că, pe măsură ce teatrul se instalează în conştiinţa oamenilor, iar numărul ştiutorilor de carte creşte (ceea ce va deplasa interesul dezbaterii de idei dinspre scenă spre presă) aceste aluzii vor scădea simţitor: ce relevanţă vor mai avea glumele semănate despre cine ştie ce fapt politic sau divers pe lângă largile campanii de presă ? Piesele-pamflet ale lui Iordache Golescu vor fi, aşadar, nimic altceva decât trimiteri la evenimentul imediat, în cheie tragică, grotescă ori comică, preromantis-mul autorului demonstrându-se suficient pe această cale. La Alecsandri aluziile la realitatea contingentă vor fi extrem de frecvente. La Caragiale vor fi destul de rare şi extrem de voalate. De la Delavrancea înainte le vom găsi doar ocazional şi forţat. **Teatrul capătă o altă conştiinţă de sine: după ce s-a ştiut şcoală de opinie, acum se regăseşte sub dimensiunea sa estetică propriu-zisă.**

Implicaţiile politice, estetice şi sociale ale acestor aluzii fac obiectul unui capitol dedicat începuturilor teatrului românesc. Vom menţiona aici doar cîteva, fără relevanţă majoră, mai curând în spiritul acelor aluzii gen *Commedia dell'Arte* pe care le-am găsit şi la Shakespeare ori Molière.

Vasile Alecsandri, de exemplu, în ciuda indiferentismului afişat faţă de contingent, resimte un adevărat neastâmpăr creator atunci când un fapt contemporan, fie el şi divers, îi inspiră o replică, oricât de măruntă. Astfel, în *Iaşii în carnaval sau Un complot în vis*, la un moment dat (scena a şasea a actului întâi), rămas singur după ce a dat ordinele necesare stârpirii din faşă a oniricei conjuraţii a irozilor-bonjurişti, Lunătescu meditează mândru la ceea ce binemerită de la patrie:

[1] *Ibid.*, p. 160.

Scanned with CamScanner

„LUNĂTESCU – Când ar şti Moldova ce slujbă i-am făcut eu, mi-ar râdica un monument de patru lei... aduşi de peste graniţă!... "[1]

Aluzia trimite, evident, la monumentul proaspăt ridicat în parcul Copou, de puţină vreme consacrat în epocă loc favorit de plimbare pentru societatea mondenă, după cum testimoniază şi piesa lui Kogălniceanu, *Două femei împrotiva unui bărbat* (1840).

În parcul Copou, care începuse a fi amenajat pe la 1833-34 ca grădină publică şi al cărui aspect modern a fost iniţiat de Mihalache Sturza, se realizează în 1834 Monumentul Legilor Constituţionale, cunoscut mai bine ca *Obeliscul cu lei*, proiectat de Gh. Asachi şi realizat de M. Singurov. Acesta, sugerând un sigiliu, cu cei patru lei de piatră striviţi de greutatea obeliscului central, înalt de cincisprezece metri şi cu o greutate de zece tone, simbolizează cele patru puteri europene care, prin poziţia lor faţă de *Regulamentele Organice* (aplicate de la 1 iulie 1831 Muntenia şi de la 1 ianuarie 1832 în Moldova) au recunoscut dreptul acestor principate la *quasi*-autodeterminare, limitând, în orice caz, puterea otomană în Principate. Ar mai fi de precizat că Asachi, autorul proiectului, fusese secretarul comisiei de redactare a acestor Constituţii incipiente, iar M. Sturza, ultimul domn numit de cele două puteri (prin convenţia de la St. Petersburg din ianuarie 1934, el şi Alexandru Ghica sunt pentru ultima oară *numiţi*, ulterior domnii urmând a fi *aleşi* de către Obştească Adunare) şi sistematizatorul grădinii Copou, fusese şi el membru al acestei comisii; va rezista pe tronul Moldovei cincisprezece ani (1834-1849), mai mult decât Ghica, acelaşi pe care îl vom regăsi în scrierile dramatice ale lui I. H. Rădulescu, obligat să părăsească scaunul domnesc în 1842 în favoarea lui Bibescu. Ambii au lăsat în istorie reputaţia unor domni gospodari, deşi relativ venali şi oscilând între dorinţa de progres şi teama de a nu contraria prin el puterile protectoare, mai ales Imperiul Otoman.

Calamburul din comedia lui Alecsandri, bazat pe polisemia cuvântului *leu* (animal şi, prin extensie heraldică, unitate monetară gravată cu imaginea acestuia) este reluat de acesta în *Sânziana şi Pepelea*, unde Pârlea-vodă îi promite paharnicului său, evident cel mai înalt slujbaş al unui domnitor atât de însetat, că, dacă va fi leu (în luptă), îl va face ban (boier, markgraf, nu monedă divizionară).

Sânziana şi Pepelea a fost concepută, cum se ştie, ca o specie de parodie a societăţii româneşti la 1880. Percepută felurit de diferiţi critici (*„o piesă de inspiraţie folclorică [...] cu multă subtilitate, cu mult realism, cu multe săgeţi la adresa societăţii contemporane şi cu un infinit umor, de asemenea* – sic! – *de origine folclorică"* – G. C. Nicolescu; *„scrisă pentru ca sub direcţia lui Ion Ghica să se inaugureze şi feeria [...], genul cu care se îndeletnicise timp de douăzeci şi cinci de ani"* – Ch. Drouhet), este reabilitată de G. Călinescu în *Istoria literaturii*... unde o numeşte

„cea mai originală şi deci cea mai valoroasă piesă naţională [...], feerie din care se trag viitoarele basme dramatizate din literatura română".

Cu precizarea că, dacă feeria naţională pe teme folclorice va determina o adevărată şcoală, dramaturgii interbelici adoptând cu pasiune genul (*Înşir'te mărgărite* şi *Cocoşul negru* ale lui V. Eftimiu, *Trandafirii roşii* a lui Zaharia Bârsan, *Legenda funigeilor* şi câte altele; v. *infra*) şi transmiţându-li-l continuatorilor postbelici, dintre care se ilustrează cu deosebire V. Anania (asupra acestui aspect vom reveni), despre dramatizări propriu-zise de basme nu va fi vorba, respectiv de crearea unui echivalent dramatic al unui basm clasic binecunoscut, până în postbelic, să nu contrazicem pe marele critic, deşi, spectacular vorbind, *o feerie are atâta valoare câtă are montarea de care se bucură şi deci este posibil ca impresia excelentă pe care o face să nu aibă nici o legătură cu valoarea textului.*

[1] V. Alecsandri, *Teatru*, vol. VI. Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 103.

Scanned with CamScanner

La *Sânziana şi Pepelea*, acesta este destul de rudimentar. Autorul însuşi l-a conceput ca un simplu suport de spectacol de mare efect, câtă vreme, abia întors la Mirceşti după deplasarea sa bucureşteană legată de apariţia în volum a lui *Despot-Vodă* (aprilie 1880), Alecsandri îi expediază lui I. Ghica la 14 şi apoi 15 mai, odată cu primul act, scrisori în care insistă asupra *„cheltuielilor destul de mari legate de decoruri şi costume"* (*cf.* V. Alecsandri – *Corespondenţă*, p. 95), laitmotiv care revine şi în scrisorile ulterioare, ca şi îngrijorarea că presa o va trata ca pe *„o simplă piesă cu trucuri"*. E de spus că, în pofida încă slabei dezvoltări a tehnicii, teatrul, obligat mereu să-şi uluiască spectatorii, a reuşit – reuşise încă de pe vremea lui Leonardo Da Vinci şi, apoi, a lui Gozzi – să creeze un sistem de efecte de scenă de o surprinzătoare modernitate. A se vedea, de pildă, indicaţia de scenă a lui Alecsandri din chiar piesa în discuţie, de la sfârşitul actului întâi:

„Florile de nufăr se deschid, zânele iese (sic!) *de formează împreună un grup artistic în lumina electrică*. (subl. ns.)"[1].

„Electric" trebuie să fi avut în epocă valoarea (tehnică şi emoţională) pe care o au astăzi termeni ca „efecte laser", „*bluescreen*" sau „prelucrare digitală".

Finisarea piesei, cu recopieri şi adăugiri autografe, va dura până în ianuarie 1881, apoi autorul reîncepe să-l chestioneze pe director cu privire la montare. Până la premiera care va avea loc la 29 martie 1881 anxietatea poetului se va menţine, amplificată şi de ecourile de presă nefavorabile ale farsei *Sfredelul dracului*, „geamăna" feeriei, o localizare liberă a unei creaţii bulevardiere a lui Bayard, *L'Oiseau de passage*.

În fine, un ecou epistolar al acestei perioade îl găsim în scrisoarea lui Iancu Alecsandri, fratele poetului, pe care acesta i-o trimite, în mod ciudat, abia în 1883, când, potrivit afirmaţiei expeditorului, îi căzuse sub ochi pentru prima oară textul piesei. În acest an primele două acte ale feeriei apăruseră în *„Convorbiri literare"*. Să nu fi arătat V. Alecsandri textul fratelui său, la a cărui opinie ţinea atât de mult ? Oricum, Iancu Alecsandri, după un trecător reproş fratern, îi transmite *„complimentul cel mai drăgălaş"* asupra textului (se vede că adjectivul *drăgălaş* era extrem de obişnuit în familie, dacă nu cumva citarea între ghilimele va fi fost o spirituală trimitere la o glumă a lor mai veche. Iancu Alecsandri va fi cel căruia îi va fi dedicată elogios, în chiar acest an, 1883, *Fântâna Blanduziei*[2]. Remuşcări fraterne, recunoştinţă pentru interesul purtat sau o posibilă reconciliere ? Nu interesează direct.

Entuziasmul fratern nu interesează nici el în sine. Ceea ce interesează este faptul că prin această scrisoare *avem un exemplu tipic de reflectare a receptării unui text dramatic*. La fel, nu are relevanţă estetică majoră, cât sociologică nici enumerarea elementelor celor mai reuşite, după opinia semnatarului. Vom evidenţia doar unul:

„Augustate este aşa de bine găsit că într-o zi vor fi în stare, acolo, să-l adopte de-a binelea (subl. aut.; cf. *Scrisori către V. Alecsandri*, p. 38)."

„Acolo" înseamnă curtea lui Carol I, de curând devenită regală. Spiritul cuprins în apelativul născocit de dramaturg este, într-adevăr, remarcabil. Ne aflăm în ţara lui Papură Împărat (de aici, de la lista de personaje începe satira politică: Papură Împărat sună mult mai impozant decât Papură-vodă, din consacrata expresie „ţara lui Papură-vodă"; or, Carol I schimbase nu de mult titlul de domnitor, vodă, pe cel de rege). Pe parcursul întregii piese personajele îi spun *„augustul nostru împărat"*, *„augustul meu tată"* sau, simplu, *„augustul"*

---

[1] V. Alecsandri, vol. cit., p. 503.

[2] *"Iubitului meu frate locotenent-colonel IANCU ALECSANDRI, fost agent diplomatic al României la Paris, dedic această piesă: FANTANA BLANDUZIEI, compusă la Mirceşti în anul 1883 şi reprezentată la Bucureşti în 22 martie 1884. V. Alecsandri"*.

Scanned with CamScanner

(suntem şi în decursul unei veri secetoase, de unde omografia). De aici, apelativul locuţionar ***augustatea voastră*** sau, simplu, ***augustate***, prin evidentă analogie cu 'maiestate'. Lăsând deoparte rezonanţele uşor scatologice, de care Alecsandri nu se fereşte îndeobşte, mai amintim că August era unul dintre numele de botez ale lui Carol I şi nu evoca mai puţin un personaj de bâlci, una din măştile de clown de circ, August Prostul.

Mult mai amplificat decât sună astăzi pentru noi va fi sunat în urechea spectatorului contemporan premierei absolute un alt schimb de replici, pe care, deasemenea, Iancu Alecsandri îl laudă, acela al concesiunii baloanelor. După ce se întâlnesc şi se fitirisesc pentru promptitudinea matinală la datorie (e aproape amiază), „*pungivorii*" miniştri Păcală şi Tândală (cândva inimoşii eroi titulari ai scenetei unioniste unde pentru prima oară s-a cântat *Hora Unirii,* fapt trist şi semnificativ din perspectiva autorului), trec la afaceri:

„PĂCALĂ – Bine, acuma ad-o (sic!) *colea jumătatea milionului ce-ai câştigat azi-noapte.*
TÂNDALĂ – Ce milion ? Care milion ? de unde milion ?
PĂCALĂ – Care ? (Îi şopteşte la ureche) *Cel care ai câştigat ruşfet* (mită, nn.) *de la concesionarea baloanelor.*
TÂNDALĂ (cu mirare) *– De unde o ştii ?*
PĂCALĂ – E scris pe nasul escelenţei-voastre, ad-o (sic!)...
TÂNDALĂ – Ei, ştii una ? Lasă-mi mie milionul ăsta, şi-ţi făgăduiesc alt milion la anul.
PĂCALĂ – Cum ?
TÂNDALĂ (îi vorbeşte la ureche) *– Din răscumpărarea concesiunii baloanelor.*[1]"

Şi mai amplificat trebuie, deci, să le fi sunat contemporanilor, proaspeţi spectatori neputincioşi la ceea ce s-a chemat „afacerea (panamaua, se va spune mai târziu) Strussberg/Strousberg", una dintre primele escrocherii de proporţii din România modernă, de care nu au fost străini nici fruntaşii liberali şi chiar conservatori ai epocii, nici prinţul Carol, pasajul de care ne ocupăm aici. Dar, pentru a reconstitui măcar ceva din acest efect, să reamintim datele problemei.

Pe scurt, lucrurile s-au desfăşurat cam aşa: în 1868 Statul concesionează bancherului berlinez Strussberg (Strousberg, după ortografia franceză) construcţia liniei ferate pe ruta Roman-Ploieşti-Bucureşti-Craiova-Vârciorova, „coloană vertebrală" a transportului mo-dern, legând întreaga ţară şi, implicit, vecinii, de transportul dunărean, atât de dezvoltat în epocă. Prin contract, concesionarului urmau a i se plăti 270.000 de lei pentru kilometrul liniar de cale ferată şi 7,50% din capitalul investit ca dobândă anuală, condiţii deoosebit de împovărătoare pentru buget.

La 1 ianuarie 1871, bancherul german dă faliment (fraudulos): guvernul îşi retrage concesiunea; investitorii, români şi germani, formează «Societatea română a acţionarilor drumului-de-fier», iar statul român este obligat prin presiuni politice (Bismark, Carol I) să le plătească o dobândă anuală de 20.250 lei pe kilometrul de cale ferată plus un avans de 9.250.000 lei, în 1872. Iar în 1879, cu puţină vreme înaintea scrierii piesei, sub aceleaşi presiuni şi prin „cointeresarea" fruntaşilor politici, statul român răscumpără căile ferate concesionate în 1868. De aici, persiflarea lui Alecsandri, care, ***dincolo de preferinţa sa binecunoscută pentru baloane ca sursă de comic, foloseşte aceste mijloace de transport ale vremii şi pentru conotaţia perisabilităţii lor şi a mărimii acestor recipiente de...aer.***

Dacă Păcală şi Tândală din feerie sunt sau nu compuşi pe modelul lui C. A. Rosetti şi Lascăr Catargiu, este discutabil; ţine şi de interpretarea actorilor *care, **astăzi, i-ar juca, evident, după modelul politicienilor prezentului, răspunzând orizontului de aşteptare al publicului actual.*** Unde, însă, avem mărturisirea autografă explicită a autorului

[1] V. Alecsandri, vol. cit., p. 506.

Scanned with CamScanner

de a fi făcut şarjă politică este în *Zgârcitul risipitor*. Piesa, anterioară feeriei, este scrisă după 1860 când Alecsandri, eliberat din funcţia de ministru al lui Al. I. Cuza, *„din infernul politic ce-l dezamăgise atât de profund"*, după propria sa expresie, se retrage la Mircești şi se dedică exclusiv literaturii.

În pofida şarjei frecvente (piesa a fost dintru început gândită pentru a fi încredinţată companiei lui Matei Millo), avem acolo de-a face, într-o acţiune plasată în Bucureşti, *nu cu o comedie, ci cu o dramă*. Ch. Drouhet observă că piesa este sigur adaptată de pe un original francez, deşi nu se poate preciza care (printre alte argumente, relativ explicabile prin obsesia francofonă a lui Alecsandri, unul este peremptoriu: numele unui personaj care-şi trafichează nevasta în timp ce el însuşi îi este necredincios, Rufinescu, ceea ce provine evident din *rufian*, care în franceză – şi, ulterior, în engleză – înseamnă *gigolo, om fără scrupule*, finalmente *ticălos*. Nu putem fi de acord, totuşi, cu ideea că pronunţarea stâlcită – Tribulé – a numelui unui personaj, Tribunescu, este o altă dovadă. Trimiterea la Triboulet, personajul lui V. Hugo din *Le Roi s'amuse*, viitorul Rigoletto din opera lui Verdi este, desigur, un spirit al lui Alecsandri, o antonomază, personajul fiind văzut drept „nebunul oficial", cum vom constata mai jos).

Piesa este construită pe un schelet simplu, deşi balzacian în esenţa sa (bătrânul bogat care, după ce şi-a stricat prin exces de îngăduinţă fiul adoptiv, acum, dezamăgit de lipsa de caracter a acestuia, se pune pe cheltuit averea, pentru a nu mai lăsa în urma lui nimic; finalmente va muri, abandonându-şi urmaşul propriilor sale mustrări de conştiinţă şi deznădejdii de a se vedea fără nici o ieşire).

„Sfârşitul este ţipător patetic, schillerian."[1]

spune G. Călinescu în *Istoria literaturii...*

După propria mărturisire a autorului, ea face parte (alături de *Lipitorile satelor*, *Rusaliile în Satul lui Cremine*, unele cânticele comice) dintr-un ciclu de piese urmărind a demonstra ***pericolele adoptării unor structuri democratice fără acoperire faptică; este ceea ce se va numi în curând „forme fără fond"; făcând toate parte din maturitatea artistică a lui Alecsandri, este posibil ca inspiraţia să fie direct junimistă***.

Dar în ea apar câteva personaje care ne interesează, unele dintre ele cunoscute nouă: Sandu Napoilă, Clevetici, Tribunescu. Napoilă, deşi tot mai repetă scandalizat *„Unde mergem ? ba nu, vă-ntreb, unde mergem ?!"*, ceea ce denotă uşor că a fost scris pentru interpretul lor iniţial, N. Luchian, este unul dintre personajele pozitive ale piesei, prieten de nădejde, om de rectitudine morală, care respinge capcanele mondenităţii numai şi numai pentru că este „om cu frica lui Dumnezeu" (unul dintre prenumele personajului a fost Timofte, dincolo de eufonia *arrièrée* ascunzându-se numele Timoteos, Timotei, adică 'om cu frică de Dumnezeu'.

Clevetici şi Tribunescu, „jurnalişti socialişti", cum înşişi se caracterizează, redactori ai ziarului *„Gogoaşa patriotică"*, *„doi saltimbanci politici"*, după expresia autorului, au fost creaţi astfel încât profilul lor politic, grotesc, reproduce

„pe al lui Rosetaki şi pe al lui Ion Brătianu"[2]

după cum deasemenea mărturiseşte Alecsandri într-o scrisoare din 26 octombrie 1860 adresată lui Ion Ghica, director al Naţionalului bucureştean. Vorbirea lui Clevetici, împestriţată cu *„cetăţene"*, *„frate"* şi cu fonetisme de inspiraţie latinistă (*„redaptor"*, *„eleptorale"*, *„escepţionale"*), ca şi ticurile verbale ale lui Tribunescu (*„cer cuvântul!"*, *„etufă"*) trimit, într-adevăr, la C. A. Rosetti şi I. Brătianu.

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 275.

[2] BAR, ms. 803.

Scanned with CamScanner

De aici rezultă că personajele îşi conservă individualitatea în toate aparițiile ? Că, deci, Clevetici cel din cântecelul comic este C. A. Rosetti *in efigiem* ? Dar, atunci, putem extrapola zicând că şi Sandu Napoilă ar putea să fie şi Lascăr Catargiu, şi el boier vechi, şef al conservatorilor, ale cărui apariții aveau savoarea personajului lui Alecsandri. *Retrogradul* şi *Demagogul*, „cânticelele comice" ulterior devenite *Clevetici, ultra-demagogul* şi *Timofte/Sandu Napoilă, ultra-retrogradul*, scrise pentru N. Luchian, sunt anunțate lui Ion Ghica în aceeaşi scrisoare. Ori, pur şi simplu, după ce satirizase ambele tendințe extremiste în societatea românească, Alecsandri ajunge, totuşi, la concluzia că o oarecare prudență conservatoare în aplicarea reformelor democratice este preferabilă, întrucât lasă mai puțin câmp liber escrocheriei ? Să nu uităm, deasemenea, că Napoilă este moldovean şi că, nu multă vreme după Unire, Moldova începuse a se simți nedreptățită de termenii acesteia şi să dea înapoi față de nerespectarea termenilor acesteia (rotația domnilor şi a capitalelor ş.a.); mişcarea separatistă o va confirma curând. Într-un fel sau altul publicul va fi recunoscut şi salutat caricarea celor doi oameni politici sub trăsăturile personajelor susnumite, aşa cum salută astăzi persiflarea contemporanilor în satira televizată; despre piesă, nu putem decât să ne punem întrebarea.

Destinul piesei va fi la fel de sinuos ca şi al personajului său titular. Trenând din cauza cenzurii şi a şovăielilor cauzate de tribulații politice, ea va fi publicată de Alecsandri înaintea plecării sale la Paris, emisar al domnitorului Cuza. Încredințată spre reprezentare trupei lui Millo, va fi supusă unui nemilos tir venind dinspre presa liberală, care, desigur, nu vor avea inabilitatea de a protesta în privința satirizării demagogiei liberale, ci vor denunța autorul ca pe un autor ce şi-a epuizat filonul inspirației. Apoi, întârziată datorită cenzurii etc, va avea premiera abia la 15 decembrie 1864 sub titlul *Falşii patrioți sau Zgârcitul răsipitor*. Au asistat la premiera absolută familia Cuza şi mulți oficiali, după cum aflăm din corespondența lui Matei Millo cu autorul:

„Prințul şi Prințesa s-au distrat şi au râs ca nişte buni burghezi, uitând toată gravitatea şi lăsându-se prinşi [...] Cât priveşte publicul, era compus în prima seară, pe trei sferturi, din senatori, deputați şi funcționari de toate gradele.

Aceste mumii şi păpuşi oficiale au păstrat toată seara o atitudine jenată şi rece, nu îndrăzneau să se mişte şi trăgeau mereu cu ochiul înspre loja princiară [...]

Oricum ar fi, iată ce a spus Prințul văzând jucându-se piesa ta: «Este păcat că teama miniştrilor mei a împiedicat să fie jucată piesa înainte de 2 mai, ar fi făcut furori, astăzi este ca muştarul după masă». Sunt de părerea prințului.."[1]

A doua reprezentație a făcut ceva mai multă vâlvă, probabil şi datorită comentariilor de salon şi de presă; *totuşi, dacă piesa s-a jucat fără mare succes de public, a fost datorită campaniilor de presă liberală.* În încheierea scrisorii, enumerându-i autorului câteva dintre obiecțiile structurale care s-au adus piesei (unele dintre ele justificate, dar nu insurmontabile), Millo încheie:

„Dar eu spun că nenorocirea acestei piese a fost că ai imprimat-o şi publicat-o înainte de a fi jucată, că a fost timp pentru a fi ponegrită şi că nu a fost reprezentată la timp. Nimic mai mult. [...] posteritatea îți va da dreptate împotriva intriganților şi a neputincioşilor care critică fără a fi capabili să scrie o singură scenă care să prețuiască cât cea mai slabă din tot repertoriul dumitale."[2]

Am inserat ultimele fraze nu pentru bombasticul lor elogiu (piesa, într-adevăr, se distinge şi astăzi prin patetismul ei, ca şi prin valoarea sa actualizabilă), dar pentru a semnala faptul că, iată, omul de teatru Matei Millo simte importanța elementului receptare

[1] Cf. *Scrisori către Alecsandri*, ed. cit., p. 288.
[2] *Id.*, p. 290.

Scanned with CamScanner

în destinul unei piese. Dar., mai ales, reţinem că Alecsandri, **înaintea lui I. L. Caragiale, va fi victimă a presei politice, incapabilă să înţeleagă faptul că satira nu este atac la persoană** (data de 2 mai pomenită de Cuza se referă la o remaniere guvernamentală, din cauza căreia premierei amânate i s-a adus obiecţia că *„loveşte în oameni deja căzuţi."*)

Este, deci, **una din primele victorii ale manipulării opiniei publice asupra creaţiei dramatice româneşti**, despre care avem norocul acestor testimonii olografe. Mărturisim, pentru că teatrul este mai ales evenimenţial, a rămâne cu imaginea lui Al. I. şi a Elenei Cuza amuzându-se copios, făcând ceea ce s-ar numi astăzi – şi se numea şi pe atunci, pe alte meridiane – *lobby* manifest pentru bunii lor prieteni şi tovarăşi de lupte pro-democratice Alecsandri şi Millo, sub ochii stânjeniţi ai unei săli îngheţate în incapacitatea de a decide ce atitudine să adopte. Sală în care nu puţini erau foştii tovarăşi de luptă din anul 1848 şi 1859, înstrăinaţi acum de meandrele partizanatului politic. Trist tablou, am spune, dacă nu am avea în faţa ochilor panorama similară a alianţelor politice post-decembriste.

În fine, pentru a dovedi deplin dispreţul lui Alecsandri privind politica (şi este adevărat că, pentru orice spectator neimplicat, politica îşi arată josnicia mult mai mult decât pentru partizani), să revenim o clipă în anii dinastiei incipiente şi să nu uităm a aminti de *Despot-Vodă* şi de protestul, de data aceasta explicit, nu parabolic cum era în feerie, la adresa opţiunii clasei politice pentru Hohenzollerni. Nu constituie o noutate pentru nimeni cuvintele lui Tomşa din primul act al dramei, la prezentarea lui Despot către boierii aflaţi la vânătoare (şi se pune întrebarea *dacă vânătoarea însăşi nu fusese convocată de Moţoc atunci şi acolo pentru a da întâlnirii cu Despot aparenţa întâmplării*):

„DESPOT – [...] Purtat pintre popoare din ţărmuri depărtate,
Trecut cu spada-n mână prin lupte încruntate,
Din frageda-mi pruncie eu sunt...
TOMŞA – (către Spancioc) *Un venetic...*
[...] văzut-am pe la noi
Mulţi pribegiţi fătarnici, viermi palizi de gunoi,
Ce vin şi-n sânul nostru fac cuiburi veninate."[1]

idee reluată în actul II şi apărată de acelaşi Ştefan Tomşa:

„TOMŞA – Ce! Tot pământul nostru e în aşa sterpire,
Şi neamul nostru ager e în aşa-njosire,
Cât pe moşia noastră să nu găsim un pom
Şi pentru tronul ţării să nu găsim un om!
Unde-am ajuns, o ! Doamne ? Ce ţi-am greşit noi ţie
Ca un boier de-ai ţării, un moldovan să vie
C-un zvânturat de mână, să ni-l arunce-aici
Ca domn, cum se aruncă pomana la calici!
[...] Vrei greci tu la domnie ?... deci sufletu-ţi răspundă
De răul care-n ţară prin greci a să pătrundă ?
MOŢOC – [...] Mi-e inima amară precum îţi e şi ţie
De a vedea Moldova un cuib de ***anarhie*** (sic !)
În care tot smintitul se crede-un om prădat
Când vede tronul ţării de altul ocupat
[...] Destul!... vreu pacea-n ţară domnind sub cer senin.
Şi iată de ce, Tomşo, ***propun*** *un domn străin.*
TOMŞA – Cuvântul tău, Moţoace, mai rău te osândeşte,

[1] V. Alecsandri, *Teatru,* vol. VI. Bucureşti, Editura Minerva, p. 655.

Scanned with CamScanner

El laudă străinul şi neamul tău huleşte"[1]

Trecând peste neologismele anacronice, *dovadă relativă a nevoii de pertinenţă întru receptare*, să ne referim strict la fondul de idei al textului. Aluzia este cu atât mai transparentă cu cât cuvântul „greci" nu apare decât într-o singură replică şi acolo cu oarecare conotaţie culturală (*Timeo Danaos et dona ferentes,* ceea ce va mai fi evocat odată în text, şi mai explicit, de către Vodă Lăpuşneanu, care spune *„O! greci, vicleni în vorbe şi-n darurile lor!"*[2]).

În rest, în tot dialogul citat dintre Moţoc şi Tomşa este vorba exclusiv de *străini*. Să mai notăm, deasemenea, că Moţoc este *„boier de-al ţării"* şi că vine *„de mână c-un zvânturat"* (aici cu sensul de *aventurier*) ceea ce constituie o trimitere fără echivoc la aducerea în ţară a lui Carol I, la I. C. Brătianu şi, implicit, la Partidul Liberal al vremii. Să mai notăm deasemenea obiectivitatea autorului, cândva, în preajma Unirii Principatelor, însuşi candidat la domnie, care îi acordă circumstanţe atenuante şi lui Moţoc, dându-i „dreptul la replică" într-un monolog mai amplu decât am citat aici, ca şi în alte versuri. Prin gura lui, condamnând aducerea unui prinţ străin în ţară, Alecsandri deplânge decăderea moravurilor politice ale vremii care făcuseră imposibilă o altă soluţie. A nu se uita nici o clipă că, în momentul aducerii pe tron a lui Lăpuşneanu, nu se punea problema atâtor familii de candidaţi la domnie câte se vor înregistra în secolul XVIII şi la începutul secolului XIX; o piesă cu peste jumătate de secol precedentă, *Tarafurile ce aşază domnia* o va atesta în acelaşi sens. Dar, fie spus între paranteze, vornicul Moţoc trebuie să fi fost un personaj literar cu un extraordinar prestigiu în epocă, odată ce nu numai că Negruzzi îl aduce în literatură (şi, am văzut, comite chiar extravaganţa de a-l scula din morţi) dar şi B. P. Hasdeu îl evocă, nu în una, ci în două piese (în efigie, în binecunoscuta *Răzvan şi Vidra*, dar şi direct, în romantica piesă într-un act *Răposatul postelnic*, neînchegată ca formă, dar interesantă ca viziune, prin prezentarea presupusurilor începuturi ale carierei de curtean a vornicului Iancu *Motioc*).

Este prezentata dispută din *Despot-Vodă* o pagină cu atât mai incitantă cu cât, nu peste multă vreme, Alecsandri va fi – şi, se pare, din proprie iniţiativă – autorul versurilor imnului regal şi naţional *Trăiască regele*. Conciliere, conformism sau simplă curtoazie mondenă ? Atunci când presa va saluta faptul, Alecsandri va protesta agasat, spunând că a fost un simplu gest privat de curtoazie, care ar fi fost de dorit să rămână anonim. Cum să fi fost posibil ? Poetul – încă – naţional, cunoscut ca antidinastic, autor anonim al imnului regal şi naţional, este o ţesătură de oximoroane de o savoare care demonstrează că nimeni nu este scutit de ridicol.

De la Caragiale încolo, evenimenţialul va fi tot mai vag folosit ca segment referenţial, dovadă de o sporită conştientizare de sine şi de sporite pretenţii din partea publicului. Abia mai putem cita revizuirea legii electorale care constituie fundalul dezbaterilor din *O scrisoare pierdută*; şi chiar acolo, pomenită numai în discursurile celor doi candidaţi, Farfuridi şi Caţavencu, problema politică este absorbită de comicul păstos al frazelor agramate şi/sau sforăitoare... Şi nici Caragiale nu e preocupat de dezbaterea politică subiacentă, ci de hidoşenia tipurilor sociale zugrăvite.

Fundamentalmente, să observăm, problema trecerii de la votul censitar la cel universal, pe care o susţine Caţavencu (a susţinut-o, înaintea lui, şi Rică Venturiano), este justă şi, bine sau rău, s-a aplicat; deasemenea, ideea reformei *cum grano salis* pe care o susţine Farfuridi este judicioasă. Judicioasă este şi caracterizarea pe care Caţavencu

[1] *Id.*, p. 691.
[2] *Ibid.*, p. 668.

Scanned with CamScanner

le-o face „dascălilor" mesmerizaţi de orice aluzie la istoria neamului, una dintre sursele hiper-naţionalismului viitorului. Dar unul este în aşa măsură sinteza lichelismului agresiv, iar celălalt al imbecilităţii paranoide şi veleitariste, încât, orice ar spune, nu au credibilitate. **Un adevăr sau o opinie justă, pusă în gura unui personaj negativ nu vor fi receptate în valoare absolută, ci, în cel mai fericit caz, ca o manifestare de cinism.**

Vom vedea aceasta şi la personaje ale următorilor generaţii de dramaturgi. Vom vedea cum adevăruri spuse de cei doi actori cam poltroni din *Lada* lui Ion Sava vor fi ignorate de personaje şi de public. Alte exemple de negativi care sunt purtători ai ideilor cu valoare maximă de adevăr abundă în toate literaturile. Citâm la întâmplare pe Şerban Saru Sineşti, Gœtz von Berlichingen, Edmund Gloster. Au dreptate, dar nu îi ascultă nimeni, ***sau nimeni nu are curajul să recunoască justeţea opiniilor lor de frica efectului de clasificare.*** Nu ne putem obiectiva în faţa perspectivei estetice propuse, cum spuneam.

E o dovadă de importanţă a factorului afectiv în receptarea operei literare (mai ales dramatice), intens exploatată până la *mass media* şi la clasa politică de astăzi care fetişizează ideea de *charisma*. Şi este aceasta deasemenea o problemă de receptare, deşi nu ţine de evenimenţial, ci de structura eternă a minţii umane.

Pe de o parte, se pare că **o polarizare maniheistă ne face să asociem afectivul raţionalului, în structuri cognitive dihotomice** de tipul „îmi plac câinii, deci, necesarmente, nu pot suferi pisicile". Se poate observa lesne câte niveluri cognitive se suprapun sintetic aici: reprezentări afective, prejudecăţi, superstiţii, obligativităţi freudiene. Pe de alta, **avem tendinţa *de a judeca prin extensie de calităţi*, tot sub presiunea unor preconcepţii morale, religioase etc.** (ceea ce în pedagogie se numeşte *'efectul de halou'*. Conform acestora, cine e frumos, trebuie să fie, *ipso facto*, inteligent, bun la inimă, moral, pe scurt *kalok'agathon*. Este, probabil, de neconceput, pentru a judeca în termenii percepţiei contemporane, un serial de televiziune în care eroul, bun, inteligent etc. să fie urât sau antipatic. Nu ar avea succes, mai exact s-ar spune: „n-au mai găsit alt actor pentru asemenea personaj pozitiv ?!"

Nici măcar efortul susţinut al romanticilor (repede demonetizat, s-o recunoaştem) nu va putea să ne convingă – la nivel de specie, desigur, dar în bună parte şi la nivel individual – că un om rău poate spune un adevăr, că un duşman e în stare de o faptă bună. **Poate fi şi un mecanism de protecţie a speciei, din perioada limbică (precorticală) a dezvoltării creierului, când problemele morale nu se puneau; pentru că, fără acest idealism, nu am mai procrea.**

*

Evenimenţial în secolul evenimentului. Cu atât mai puţin va interesa evenimenţialul direct în dramaturgia secolului XX. Pe de o parte, asaltul bulevardierului, cu subsecventa degradare a expectanţei publicului, pe de alta, relativizarea unor concepte morale au făcut ca autorii dramatici să nu mai scrie cu referire la imediat.

Cel mai important factor este însă cel estetic. **Arta se rupe, încetul cu încetul, din contingent. Pe măsură ce epicul şi dramaticul se cantonează în realism şi apoi în naturalism, lirica se retrage în experimental, în abstras. Dramaticul îi va urma în curând.** Poemele dramatice, parabolele, piesele expresioniste vor lua locul comediei cu tentă socială. În secolul vitezei, chiar mai mică decât cea cu care suntem azi obişnuiţi, în secolul cinematografului şi radioului, în curând al televiziunii, cine mai avea timp

Scanned with CamScanner

să deceleze o aluzie politică sau individuală şi să facă pornind de la ea un proces literar ? Pe Caragiale, ultimul, probabil, aluziile anti-liberale (*tot* **antiliberale** !) îl vor costa, pe rând, o acuzaţie de calomnie, un proces de dilapidare, o mulţime de şicane, ceea ce îl va hotărî, până la urmă, să se autoexileze. Pe generaţiile începutului de secol, care începeau să deprindă îndrăzneala excesivă şi obrazul gros ca *modus vivendi*, nu le mai pasionează reflectarea estetică a evenimenţialului.

Iar dramaturgii nu mai scriu nici pentru o trupă, nici pentru reprezentarea imediată. Piesele lui Blaga nu sunt valabile prin reprezentabilitatea lor, ci prin formula expresionistă, respectiv valoarea poematică prevalează asupra celei dramatice. *Take, Ianke şi Cadâr* pune în cheie comică problema antisemitismului într-o lume în care Mussolini şi Hitler veniseră deja la putere (v. *infra*). Teatrul se retrage în sine; Mihail Sebastian va fi jucat anonim (o piesă indiferentă politiceşte) **căci mai important era a fi jucat decât a semna.**

Va redeveni evenimenţialul de rigoare după război. Atunci, a scrie o piesă sau o sută despre orice hotărâre „istorică" se lua la nivel înalt, despre orice comemorare sau plenară era mai mult decât un gest de servilism, era un gest de autoapărare sau de parvenire. Despre aceasta sunt atât de multe de spus, încât vor merita o discuţie aparte.

După decembrie '89, evenimentul devenind un spectacol în sine, teatrul, adică glosarea în cheie estetică asupra fapticului, a căzut în desuetudine. Şi, cu aceasta, a căzut unul dintre cei mai preţioşi formatori de opinie socială, căci noile generaţii se dovedesc tot mai puţin dumerite estetic, cu o axiologie şi o etică tot mai şovăielnică şi mai incompletă. I-au luat locul altele, din domeniul *mass-media*, nu atât de preocupate de estetic şi moral.

Şi totuşi, chiar în eveniment am găsit una din cele mai valide surse de inspiraţie pentru dramaturgia de ultimă oră. *Teatrul Dramatic „Fani Tardini"* din Galaţi a montat în stagiunea 2002-2003 *A şaptea kafana*. Kafana respectiv cafenea, este un eufemism pentru bordel. Căci a şaptea interdicţie divină se referă la desfrânare. Este, suntem avertizaţi, un spectacol „fără autori", pentru că adevăraţii autori sunt, ca la Pirandello, personajele. Textul a fost *„realizat în urma interviurilor cu victimele traficului de carne vie"* (avertisment-subtitlu); mai exact alcătuit, fără nici o interpolare, din mărturisiri ale unor tinere din Moldova (transpruteană) atrase, convinse ori păcălite cu ideea unor servicii în străinătate şi apoi vândute pe bani mai grei sau mai uşori şi silite să se prostitueze în cele mai varii zone, din Balcani şi până în Italia. Cam şase mii cinci sute de cazuri pe an, se pare.

Modalitatea nu este inedită, încă din anii '80 Ecaterina Oproiu scria pentru Gina Patrichi şi pentru Teatrul Bulandra o dramatizare a cărţii sale *Trei ori opt plus infinitul*, care s-a jucat sub titlul *Interviu* până la moartea protagoniştilor (Gina Patrichi şi Octavian Cotescu). Şi acolo aveam de-a face cu interviuri de femei, de data aceasta din toate mediile şi de toate profesiile, care încercau să demonstreze complexitatea inteligenţei feminine.

Cei trei alcătuitori ai textului gălăţean (Dumitru Crudu, Mihai Fusu, Nicoleta Esinencu) au găsit practic tragedia gata scrisă şi le-a mai rămas un singur lucru de făcut: eliminând cu grijă cuvintele mari, să lase faptele să vorbească: *„I-am crescut copilul până la şapte ani, apoi ea, prietena mea cea mai bună, m-a vândut"; „Era ziua băieţelului; mă rugase mai de mult să-i fac un tort mare şi eu eram...", „Au bătut-o cu cizmele-n burtă pînă a avortat, apoi au aruncat copilul la câini"; „Aici nu sunteţi la adunat de bălegar"; „Mama a fost de acord să mă duc; aveam datorii"; „Acolo, în Albania, am văzut prima oară marea..."; „Am intrat în curte; nici nu mai ştiam numele câinelui; el m-a recunoscut..."; „Fetiţa plânge mereu: tu nu eşti mama mea"; „Nici soţul meu nu se mai atinge de mine"; „Tata mi-a spus: să te duci de unde-ai venit"*. Şi cîte alte replici pe care nu le-a gândit un autor, ci ***le-a reprodus un reporter din interviuri în care biata făptură nici nu ştia, poate, că este înregistrată.***

Scanned with CamScanner

Regizorul Alexandru Berceanu a exploatat inteligent textul, sarcinile de joc, mişcarea scenică şi scenografia Inei Isbăşescu articulându-se perfect în atmosfera de simplitate generală; repet, un spectacol „gata făcut". O menţiune specială merita finalul, acea temută întoarcere „la cuşcă", metaforă a prizonieratului şi a prostituţiei înseşi, dar care se dovedeşte a fi o ablaţie, o purificare. Probabilă.

Greul, însă, a stat pe umerii interpretelor, piesa fiind o înlănţuire, monolog de monolog, *actriţele necomunicând între ele verbal, ci numai la nivelul acţiunii: fiecare însingurată în povestea ei, stereotipia poveştilor sugerând interschimbabilitatea rolurilor sau contopirea atâtor destine într-un singur personaj*. Unele stridenţe, evident ţinând de viziunea regizorală, şi-au găsit rostul în sugerarea acelui climat de agresiune.

Pe scurt – un spectacol complet: cu stringenţă actual ca tematică, cu simplicitate modern ca viziune, cu scrupulozitate coerent ca sinteză, cu seriozitate just ca interpretare, cu sinceritate deschis ca modalitate dramatică. În plus, de o eficienţă constructivă (implicând un foarte mic volum de muncă) şi de o percutanţă care face din el o modalitate estetică exploatabilă pentru viitor. Personal, tragem nădejde că, odată ce evenimenţialul a devenit de o insistenţă până într-acolo de torenţială, încât nu mai îngăduie răgaz transfigurării estetice, măcar această filieră tematică va fi exploatată cât mai temeinic pe viitor. Pe lângă valoarea umană, pe lângă problematica atât de categorială, mai asigură şi un impact bun, o relaţionare a publicului cu teme cu mult mai actuale pentru spectatorul tânăr decât, să zicem, vremea lui Despot Vodă; şi vorbind mai „pe limba lui".

Teatrul, aşadar rămâne – sau revine – sub zodia evenimenţialului.

Scanned with CamScanner

Capitolul al III-lea –
Structurile dramatice sub semnul provocării

„NENEA COSTICĂ – Ei, asta-i! Păi tu crezi că Drusila asta vorbea în versuri pe vremea ei, acolo? Teatrul să fie frumos, să placă publicului. Să meargă omului la inimă, asta-i."
(Victor Ion Popa – *Răzbunarea sufleurului*)

Mutaţie şi limită. A examina structurile dramatice *în integralitatea lor*, din perspectiva relaţiei cu orizontul de expectanţă estetică este o muncă titanică şi a cărei finalitate ar fi doar de a demonstra evidentul.

Variabilitatea specialităţii dramatice, a tipologiei personajelor, a soluţiei conflictului, a bipolarităţii *binele dorit/răul temut* în funcţie de *epocă*, de *sistemul de concepţii şi reprezentări*, de *permisivitatea socială* (alt fel de a spune *morala unei epoci*), finalmente de *ceea ce înţelege publicul prin dramatic şi ce aşteaptă de la el*, variabilitatea, în fine, a mijloacelor specific dramatice în relaţie cu spectacularul (*cheia de abordare a textului în funcţie de structura şi gradul predictibil de avertizare al publicului, segmentul intonaţional, suportul plastic şi sonor al spectacolului, bariera lingvistică, uneori esenţială în transpunerea unui text literar pentru un* anume *public)* depăşesc intenţia şi dimensiunile prezentului demers. Cu atât mai mult putem spune aceasta, cu cât propagarea unui model dramatic este de factura ondulaţiilor electromagnetice: insesizabil, cu o frecvenţă de undă sporită pe cât oscilaţia este mai mică şi propagabil, practic, la infinit.

Să exemplificăm aceasta prin câteva asociaţii de idei care, dincolo de paradoxala apropiere, lipsite de mare condiţionabilitate istorică, ni se par explanatorii pentru punctul de vedere asumat. Modulări ale *Commediei dell'Arte* pe tărâmul fundamentalismului musulman vor deveni teatrul de umbre; el va fi totdeauna precedat de un *fasil* (prolog; din fr. *facile*, subiect uşor; termenul, relativ neologic, demonstrează aderenţa la un model cultural din secolul al XIX-lea) în care se va justifica sfruntarea idolatriei prin ideea că suntem toţi umbre ale umbrei lui Allah, deci tot ce putem arăta sunt umbre ale acestor umbre ale umbrei Lui care suntem. Dar sfidarea acestei condamnări a impersonării a determinat dezvoltarea teatrului clasic spaniol, în care, e drept, mai pluteşte lumina fioroasă a rugurilor şi *autodafé*-urilor Inchiziţiei. Influenţa spaniolă a determinat în Anglia renascentistă o modă a sângerosului, a vindicativului, a pedepsirii vinovatului chiar cu preţul unei hecatombe de nevinovaţi; pe când ariile melancolice, cu şi fără mare legătură cu contextul, stau şi acum martore, în comediile shakespeariene numite „lirice" pentru preferinţa reginei Elisabeta I pentru muzică. Pe de altă parte, aceeaşi preferinţă a regelui Ludovic al XIV-lea pentru arietele şi cupletele de inspiraţie italiană au coborât, aşa cum am văzut, nu numai nivelul comediilor lui Molière zise „de curte", dar şi al consideraţiei

Scanned with CamScanner

de care se bucură din partea posterității care uită sub ce auspicii scria el. Şi tot aşa, putem merge din aproape în aproape, examinând aversul şi reversul fiecărei inovații aplicabile dramaticului, din epocă în epocă, nu doar în sine, ci şi în modulările lor în posteritate.

Dar ceea ce se ignoră sistematic este că, spre deosebire de genul liric şi epic, autorul de text dramatic **nu poate** (nu are răbdare, pentru că are *nevoie* de acel *feedback* foarte rapid, de o validare imediată) **şi nici nu trebuie să conteze pe judecata posterității**. Se ignoră sistematic că piesa de teatru scrisă acum patru sau douăzeci şi patru secole şi citită astăzi este ***alta*** decât aceeaşi piesă citită în contemporaneitatea ei, pentru că alții sunt ochii şi mintea care citesc. Că suntem circumscrişi propriilor noastre reprezentări, propriului sau indusului nostru cod moral şi estetic, propriului nostru ritm de viață. Adică, **propriului nostru orizont de aşteptare estetică**.

În *Peer Gynt*, feeria lui Henrik Ibsen apare la un moment dat un personaj episodic, *Bøygen*. Acesta îl interpelează pe veşnicul neliniştit şi nestatornicul revoltat care este eroul titular (un fel de *angry young man*, precum personajul *alter-ego* al lui Leslie A. Paul şi cei ce i-au urmat, în Anglia anilor '60), spunându-i că e prizonierul său şi nu va putea niciodată scăpa de el. Acesta, mereu gata să se răscoale împotriva unei norme, nu înțelege cu cine are de-a face până când Bøygen îi spune. Este, în mitologia populară nordică, personificarea *orizontului*. Nu putem fugi niciodată să atingem limita noastră vizuală, pentru că ea fuge mereu cu noi şi ne regăsim veşnic în centrul ei. Ceea ce îi spune şi Vitoria Lipan, cam în doi peri, soțului ei: *'nimeni nu poate sări peste umbra lui'*. O spune Sadoveanu şi altunde: *'geaba dai săpun harapului şi sfat curteanului'*. A da săpun harapului este, dealtfel, tot o simpatică emblemă a codului uman de reprezentări căruia îi suntem toți prizonieri: europenii, obişnuiți cu oameni cu pielea slab pigmentată, nu puteau concepe culoarea africanilor decât... ca pe o murdărie !

Este ceea ce se poate spune despre orizontul nostru de aşteptare, fie ea estetică, socială, morală, profesională. Suntem sclavii sistemului de reprezentări, aspirații, idiosincrazii, inhibiții, legi scrise şi nescrise pe care s-a structurat intelectul nostru, pentru că intelectul nostru, mai numit şi sistemul nervos de relație, este cel care ne leagă cu lumea. O experiență estetică înafara acestui sistem, în ipoteticul caz al unei deplasări în timp, să zicem, ar putea, în cel mai fericit caz, să ne nedumerească: *văzând un spectacol al lui Shakespeare în premieră absolută, n-am înțelege, probabil, mare lucru*, cel puțin n-am percuta, stilistic vorbind. Shakespeare n-a scris, deci, pentru noi. Nici Molière, nici măcar Caragiale. Capacitatea noastră de a relaționa cu operele lor ține de ***măiestria autorului de a da operei valoare de generalitate, de elementele comune din sistem*** (limbă, afect) şi, în ultimă instanță, ***de universalul uman***. Neputând epuiza mulțimea acestor aspecte şi a argumentelor, ne vom limita la sublinierea câtorva aspecte definitorii.

*

Explicare, implicare, incitare. Titlul are cea mai mare valoare de impact din tot ce formează acea entitate numită operă de artă, mai ales în artele cu desfăşurare temporală, care nu se oferă percepției în simultaneitate. În *acest* punct, genul dramatic se deosebeşte prea puțin de celelalte genuri (şi vom lua ca punct de referință genul epic, înrudit structural, prin existența subiectului şi personajelor care preiau afectul auctorial, de pildă. Cartea, totuşi, are, vorba poetului, *„personal, un alt punct de vedere"*. Aducerea ei

Scanned with CamScanner

la cunoştinţa publică implică mai mici cheltuieli, altfel recuperabile în timp. Perisabilitatea este mai scăzută. Evident, cu oarecare greutate, dar putem consulta o înregistrare scrisă a cuvântului din epoci cât de îndepărtate. Suportul său material ne comunică nu doar informaţii despre conţinut ci şi o infinitate de detalii despre viaţa epocii: modul de preparare al materialelor pe şi cu care este alcătuită, valoarea atribuită cuvântului scris sau învăţăturii, conservarea, tipologia alfabetului. Am văzut o probabilă relaţie a sa cu ideea de nemurire.

Cartea, tabloul, sculptura pot aştepta, aşadar, la nesfârşit (măsurând cu măsura perisabilităţii umane), pe o tejghea, într-un raft, într-un vas sau lângă un perete, spiritul interesat de mesajul pe care îl conţin. Spectacolul de teatru, nu. El *trebuie să se autojustifice, întâi din perspectiva imediată a utilităţii montării sale, apoi din perspectiva mai îndepărtată a utilităţii trupei pentru viaţa cetăţii*.

Iar primul lucru de care iei cunoştinţă, atunci când se pune problema participării la un spectacol este titlul său.

Despre spectacolele secolelor imediat trecute, abia ne mai vorbesc fragmente documentare: fotografii, afişe, mai apoi scurte înregistrări de arhivă. Despre teatrul vremii lui Edmund Kean deja nu mai avem decât mărturii memorialistice, prin definiţie subiective. Despre viaţa trupei lui Molière mărturiseşte oportunul *Registru* ţinut de LaGrange, ceea ce este un rar noroc; dar şi acolo factorul subiectiv, chiar reprimat, este inerent. În privinţa teatrului medieval, renascentist sau antic deja orice ciob de mărturie, oricât de derutant, este un noroc. Ceea ce rămâne însă, dintre componentele unui spectacol, cu o mai mare statornicie este *titlul*: avem ştiinţă de existenţa unor tragedii antice ale căror texte nu mai există de mii de ani, căci titlul a rămas consemnat undeva, într-o enumerare.

Părăsind aceste consideraţii oarecum generale, să ne ocupăm de onomastica *piesei de teatru*, păstrând în minte ideea că **niciodată titlul, ca şi textul dramatic însuşi, nu ne va spune nouă exact, integral ceea ce a fost menit să spună celor pentru care a fost scris.**

Aceasta face ca titlul piesei să oscileze între două extreme: pe de o parte, **să fie suficient de transparent pentru a permite decodarea preliminară a mesajului relativ la conţinut**, pe de altă parte, **să cultive suficient mister, *suspense*, cât să aţâţe curiozitatea şi dorinţa de a participa la reprezentaţie fără să ştii dinainte totul**. La un pol vor fi, desigur, titlurile denotative (*Perşii, Pacea, Soacra, Avarul, Bădăranii, Orestia, Richard III, Meşterul Manole* – cu o menţiune specială pentru cele ce trimit la **referenţialul cultural sau istoric**, cum sunt ultimele citate –, *Hedda Gabler* etc.) Şi aici concură unul dintre factorii dominanţi ai orizontului de aşteptare, nu neapărat estetică, a publicului, şi anume **referenţialul etnic** (nu orice spectator, ba nici mulţi comentatori nu ştiu ce semnificaţie *intrinsecă* are pentru un norvegian numele Gabler sau prenumele Hedda; iar pentru un spectator străin, titluri ca *Meşterul Manole* sau *Avram Iancu* nu vor însemna nimic).

La celălalt pol stau titlurile încărcate de conotaţii sau construite printr-un procedeu stilistic (metaforă, oximoron etc.) care le învecinează, în primă lectură, cu paradoxul (*Broaştele, Mătrăguna, Cum vă place, Doctorul zburător, Prea multă minte strică* – în original sună, de fapt, *Dezavantajul de a fi prea inteligent/lucid* –, *Raţa sălbatică, Zgârcitul risipitor, O noapte furtunoasă, Capul de răţoi, Ciuta, Rinocerii, Astă seară se improvizează, Muşcata din fereastră, Proştii sub clar de lună, Matca* etc.) În general, acestea îşi găsesc explicaţia de posteriori, construite fiind în jurul unei metafore/unui simbol descifrabil la vizionare.

Categorie de tranziţie între ele formează titlurile care îşi iau numele de la un personaj ori mai multe, dar care, spre deosebire de *Filoctet, Britannicus* ori *Zalmoxe* şi pornind de la modelul acestora, nu dezvăluie, de fapt, nimic sau aproape nimic (lipsite

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

fiind de *recursul la referențial*), valoarea lor de incitare constând *tocmai în felul cum propun un personaj necunoscut ca fiind arhetipal*, ceea ce este de demonstrat. În această categorie se înscriu *Ralph Roister Doister, George Dandin, Bărbierul din Sevilla, Fantasio, Iorgu de la Sadagura, Take, Ianke și Cadâr sau Unchiul Vanea*. Desigur, frecvența unor nume, ca în ultimele două cazuri, ne vorbesc, cel puțin, despre valoarea de generalitate umană a personajelor, avertizând, deci, despre codul realist de paginare a acțiunii și actanților.

Aici, iarăși, referențialul cultural este uneori un factor de influențare a percepției: vorbind doar despre dramaturgia corneilliană, titluri precum *Pompée*, *Cinna* sau *Médée* necesită relativ puțină explicație unei persoane cu o minimă cultură generală; dar ce mai poate incita cititorul sau spectatorul de azi la un titlu precum *Sophonisbe*, *Rodogune, pricesse des Parthes, Agésilas* sau *Polyeucte martyr, tragédie chrétienne* (aflată, așa cum critica a remarcat, la răscrucea misterialului și renascentismului)[1] ? Simptomatic, la o eventuală punere în scenă, regizorul sau managerii trupei ar simți nevoia să pună spectacolului un titlu mai incitant, deplasând interesul dinspre figura centrală (devenită necunoscută marelui public) spre *tragismul problematicii sau conflictului*.

Și mai există și categoria extremă, a titlurilor-metaforă, *Tulburarea apelor, Pasărea măiastră, Apa vie, Casa-evantai* sau *Pluta Meduzei*, deasemenea descifrabile abia *de posteriori*, nu arareori prin prisma unor arhetipuri sau teme culturale, cum sunt titlurile alese mai sus. Ele sunt de resortul unor generații ce înțelegeau într-un alt fel stilistica titlului, considerându-l ca pe *o alegorie a conținutului*, pe urmele școlii expresioniste.

Se poate stabili, evident, și o determinare *istorică* a titlurilor. Începuturile, corespunzând tragediilor antice, nici nu aveau nevoie de un titlu anume, desemnarea operei (de fapt, a tetralogiei, trei tragedii și o dramă comică, baremul de participare la unul dintre cele patru concursuri: *Panateneenenele* închinate eponimei zeițe, *Eleusinele* închinate Demetrei, *Micile* și *Marile Dionyssii*) fiind indeobște o enunțare a mitului la care se făcea referire. Chiar titluri ca *Hæforele, Eumenidele, Rugătoarele*, nu puneau pe nimeni în încurcătură semantică, așa cum astăzi, de pildă, nume de sărbători religioase ca Ispasul, Ovideniile, Ignatul, Ziua crucii ori Vinerea Mare au valoare referențială chiar și pentru creștinii nepracticanți. Prin analogie cu asemenea titluri, causticul Aristofan lansează tipul titlurilor care par inteligibile, fără să fie: *Norii, Păsările, Viespile*.

Misterele și moralitățile medievale vor avea iarăși titluri de o amănunțită cocreteță, incluzând nu numai subiectul, dar și breasla care se străduia să îl redea: *The Pageant of the Shearmen and Taylors of Coventry/Reprezentația tunzătorilor de oi și a croitorilor din Coventry*, parte a „ciclului" misterial din Coventry, celălalte fiind, pe teritoriul britanic, „ciclurile" din Yorkshire, Chester, Wakefield. Cel mai sus citat se referă la Bunavestire; de observat că **tocmai subiectul lipsește din titlu**, ca și cum ar fi fost mai prețioasă precizarea a ceea ce s-ar numi astăzi *copyright* (putem lesne presupune că repartizarea acestor episoade făcea obiectul unor aprige negocieri și frecvente piratări).

Comedia cultă renascentistă, de la Macchiavelli la Shakespeare va cultiva titlul grațios și ușor gnomic, dar generația post-shakespeariană de dramaturgi, cu Jonson, Fletcher, Greene, va reveni la titlul bombastic și la drama de tip „*spanish*", dovadă că gustul publicului mergea spre senzațional, de nu cumva concurența în materie de teatru impunea asemenea *captationis benevolentiæ*: *The Troublesome Reign and Lamentable Death of Edward the Second/Tulburata domnie și jalnica moarte a lui Edward al II-lea; The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta/ Faimoasa tragedie a bogatului evreu din Malta, The Magnetic Lady/Doamna magnetică,*

[1] Georges Couton – *op. cit.*, p. 30.

Scanned with CamScanner

The Conspiracy and Tragedy of Bussy d'Amboise/Conspiraţia şi nenorocirea lui Bussy d'Amboise, strămoş al Mariei Stuart.

Clasicismul şi Iluminismul vor postula în dramatic **arhetipurile**, de aceea vor prefera titluri cât mai esenţializate (*Le Misanthrope, Le Malade imaginaire, Les Femmes savantes*) cărora le vor juxtapune, în schimb, un număr nesfârşit de prefeţe şi dedicaţii explicative, simptomatice pentru frica de a nu supăra comanditarul/destinatarii (deci, recunoaşterea implicită a importanţei orizontului de aşteptare). Romantismul va abjura tragedia, va redescoperi comedia lirică şi va reinventa titlul-surpriză. Realismul va reveni la personajul titular, căci asupra lui se concentrează obiectiv atenţia autorului. Modernismul, expresionismul şi avangarda mai ales, vor iubi teatrul, poemul dramatic mai cu seamă dându-le ocazia extensiei sincretice a expresiei lirice. De aceea, spre deosebire de romantici, încifrarea titlului va fi maximă, o metaforă rezumativă a întregului conţinut; şi pe acest drum, cum spuneam, va merge şi dramaticul postbelic.

Această rezumare nu are altă raţiune decât a reaminti că titlul, aflat la completa discreţie a autorului, *trebuie să răspundă celor două tendinţe contrare: **de descifrare şi de încifrare** pe care le presupune genul*; nu rareori, un titlu prea plat sau prea explicit a fost schimbat de trupă în vederea impactului corect şi complet asupra publicului.

*

Capcana *suspense*-ului. Prin structura sa, un subiect epic sau dramatic, prezintă interes doar în măsura în care captează atenţia publicului, respectiv **în măsura în care premiza unei desfăşurări neobişnuite a evenimentelor, pe care o constituie intriga, va cunoaşte o gradaţie tensională *crescendo* pe parcursul desfăşurării acţiunii până la punctul culminant în total *suspense* care să asigure şi un deznodământ gratificator** (gratificaţia, sentimentul de satisfacere a propriilor aşteptări şi standarde, uneori de depăşire a acestora în sens pozitiv, este esenţială în contactul estetic şi amplificată exponenţial în artele spectaculare: o capodoperă simfonică, lirică sau dramatică va nemulţumi/nedumeri un receptor nepregătit educaţional). Acesta este, aristotelian, punctul comun dintre opera epică şi cea dramatică; deosebirea stă în faptul că **opera epică actualizează, esenţialmente şi istoriceşte, monologul (*aedul care povesteşte* Iliada *este imaginea-prototip a epicului*) iar cea dramatică, accentuând latura impersonării (*imagine emblematică – satyrii*), actualizează fundamental dialogul**. Aristotel o spune deja.

Or, dacă o piesă are patru acte, precum, de pildă, *O scrisoare pierdută*, ea are şi *trei pauze* (cel puţin în intenţia auctorială; montările moderne, mai reductive, mai prudente sau mai dinamice, reduc numărul pauzelor, în general, la una). Trei pauze, *adică trei ocazii de ieşire a publicului din zona absorbantă a* catharsis-*ului*, trei momente în care un spectator, să zicem, mai puţin pasionat, sau mai puţin fascinat de ce vede, poate părăsi teatrul (expresia „a pleca la pauză" a căpătat statut de locuţiune verbală), iar performanţa auctorială şi interpretativă vizează, la modul ideal, seducerea catharctică deplină a tuturor celor din sală.

De aici nevoia de a lăsa totdeauna în *suspense* acţiunea, de a termina fiecare act cu o „lovitură de teatru", pentru a trezi interesul spectatorului de rând, pentru a-l face să rămână, să discute în pauză cu ceilalţi ce-ar putea urma, pentru a-l condiţiona psihologic pentru actul următor. ***Fiecare act va avea, deci, un punct culminant al său***, un moment în care autorul va avea grijă să întrerupă acţiunea, pentru a-şi asigura nu doar interesul spectatorilor, ci şi comentarii ulterioare favorabile.

Scanned with CamScanner

În pofida aparenţelor, ideea nu e nouă şi nici specific dramatică. Este de sorginte epică, este, dacă observăm atent, artificiul de povestitor al Şeherazadei: de a-şi întrerupe relatarea acolo unde interesul este maxim, pentru a-şi asigura rechemarea. Dar câte sute de mii de povestaşi au făcut-o înaintea prinţesei din *Halimà* şi după ea? De câte ori bunăstarea sau viaţa lor a atârnat tocmai de această cultivare a *momentului savantei întreruperi* ? A nu se uita: o oprire prematură poate genera tot atâta insatisfacţie ca şi o prelungire excesivă şi adesea securea călăului era alternativa pungii cu galbeni. Până şi în zilele noastre, marcate grav de disoluţia epicului şi dramaticului către schematism, fără excepţie serialele-maraton au abilitatea de a-şi întrerupe fiecare episod în punctul culminant, ba chiar momentele de publicitate (momente care pot dura adesea câte un sfert de oră şi mai bine), sunt plasate totdeauna la sfârşitul unui „act" (căci şi scenariile sunt împărţite pe acte) sau în punctul culminant al acţiunii, cu puţin înainte de deznodământ; niciodată sau extrem de rar *după* el, foarte rar înainte de genericele finale, de nimeni aşteptate.

Să ne reamintim, prin referire la suspomenita piesă a lui Caragiale, care sunt răsturnările de situaţie cu care dramaturgul înţelege să-şi încheie primele trei acte. La sfârşitul *primului act*, în momentul când Zoe, desperată, vine la Tipătescu, Pristanda a adus vestea rezistenţei lui Caţavencu iar Trahanache o surprinde acolo pe imprudenta Zoe (lucru de care nu-i pasă şi de care nu se miră, dar ***noi încă nu ştim aceasta***), când, deci, publicul încă nepricepător aşteaptă un început de scandal, Trahanache lansează vestea pe care o va explicita abia în final: *„l-am prins cu alta mai boacănă"*. Coincidenţa apariţiei acestei "*alta*" este mult prea improbabilă: a scos, de fapt, din seif, de unde ţine dosarele cu hârtii compromiţătoare pentru *toată* lumea, poliţa falsificată de Caţavencu, iar aceasta, pe lângă că distruge credibilitatea celeilalte, mai reprezintă şi un delict, nu de calomnie mondenă ori de compromitere politică, ci de drept penal. *Dar aceasta o vom afla abia în actul al treilea.*

În actul *al doilea*, telegrama referitoare la Dandanache va cădea exact în punctul culminant al scandalului, căci Farfuridi şi Brânzovenescu, după atâtea suspiciuni şi pândă, au reuşit să-i demonstreze lui Trahanache că Tipătescu *„îşi dă coate cu opoziţia"* (firul narativ adăugat şi repede abandonat, prin blocarea de către Tipătescu). Telegrama va fi, deci, exact detaliul care mai lipsea pentru a încurca definitiv lucrurile, deşi tergiversarea continuă ne-a anunţat că „venerabilul" ţine circumscripţia la dispoziţia „centrului".

În actul *al treilea*, bătaia din finalul întrunirii electorale întrerupe neconcludent tentativa lui Caţavencu de a se răzbuna dând totul pe faţă. Actul *al patrulea* – ultim – conţine, prin poziţie şi prin tradiţie a dramaturgiei realiste, punctul culminant şi deznodământul final. Obiectiv vorbind, dacă nu cunoşti conflictul, aceste savante întreruperi îţi vor păstra curiozitatea de a vedea totul până la sfârşit.

*

Vox populi, vox Dei. **Finalul aşteptat.** Sfârşitul fiecărei părţi a spectacolului şi reîntoarcerea spectatorului în sală după fiecare pauză este, aşadar, o luptă şi o victorie personală a omului de teatru, în special a dramaturgului. Cu atât mai mult este important finalul pentru realizatorii unei opere dramatice. Nu doar că *finis coronat opus*; nici că deznodământul trebuie să fie pe măsura tensiunii întregului, dar finalul, atât de mult pregătit de acţiune, poate corecta sau ajuta la obnubilarea scăderilor operei. Şi apoi, impresia finală este cea mai durabilă; cu ea vor pleca spectatorii; sub puterea ei vor comenta piesa, determinând sau nu un curent de opinie care va transforma spectacolul într-un succes sau o cădere; sub puterea ei vor scrie cronicarii... Finalul este deci discriminatoriu pentru destinul spectacolului. Contactul direct al trupei de spectacol

Scanned with CamScanner

cu receptorul amplifică exponenţial acel *feedback* care este esenţa însăşi a orizontului de aşteptare. Nemulţumirile cititorilor unei opere literare sunt consumate, o repetăm, în singurătatea momentului de lectură, prin definiţie individual şi egoist; prea puţine îşi găsesc expresia într-o discuţie eventuală într-un cerc de persoane cu preocupări similare; şi mai puţine parvin editurii sau autorului sub forma vreunei scrisori „din partea unui cititor dezamăgit"; abia câteva, exprimate ca opinii critice într-o cronică de carte sau într-un studiu de specialitate, au şansa de a ajunge sub ochii autorului. Şi încă, ele vor determina mai curând la acesta, *genus irritabile vatum*, o reacţie contrară, puţini autori – dacă vreunul – fiind tentaţi să-şi modifice operele pentru a deveni agreabili criticii. Excludem, desigur, din discuţie, cazul în care *opinia critică este, de fapt, purtătoarea de cuvânt a comenzii sociale superioare*, cum a fost cazul dincolo şi dincoace de Cortina de fier, unde propaganda – explicită, obligatorie sau subliminală – era o condiţie *sine qua non* a publicării operei, iar modificările însoţite de *mea culpa* în caz de reproşuri post-editoriale erau condiţia supravieţuirii sociale şi auctoriale, chiar dacă erau distructive nu doar pentru carte, ci şi pentru succesul ei de public.

Or, teatrul se află sub zodia cu totul altor determinante. Nemulţumirea segmentului de destinaţie se manifestă în cazul său nu doar imediat ci şi ***plural***. Altfel zis, cititorii de carte devin mult mai greu conştienţi de faptul că insatisfacţia lor este generală, ceea ce spectatorilor de teatru li se întâmplă instantaneu, tocmai datorită vicinităţii şi simultaneităţii receptării.

De aici, nevoia actorilor – aflaţi, la drept vorbind, în inferioritate numerică şi în postură servitudinală – de a răspunde cât mai direct şi mai prompt orizontului de aşteptare al publicului. Iar crearea spectacolului, cel puţin în teatrul tradiţional, începe cu un text. De aici, postura *anticipativă*, *prospectivă* şi chiar *divinatorie* a dramaturgului, obligat să „ştie dinainte" **nu numai ce aşteaptă publicul** (comanditar sau simplu privitor) **de la spectacol, dar şi ce anume va place şi ce nu**. Desigur, aceste eforturi ale sale sunt, extrem de frecvent, plăcut sau neplăcut contrazise de reacţia sălii.

De aici, utilitatea unei discuţii despre final, cel puţin ca factor simptomatic al **relaţiei dintre epoca istorică şi structura operei dramatice** (*preferinţa în anumite epoci pentru un final sau altul va fi determinată mai ales de gustul publicului, de tradiţie, de aşteptările publicului care nu pot fi încălcate fără riscuri*), dar şi ca element de interes în **relaţia sa cu socialul, respectiv cu comanda „de sus"** (*happy ending* obligatoriu, evitarea crizelor de conştiinţă sau finalul deschis) vor fi în special datorate unor tentative de manipulare psihologică superioară.

De aici, intenţia noastră de a aborda o perspectivă în egală măsură istorică şi polemică, mai ales la adresa unor clişee care au generat schimbări de optică, prin care se confunda perspectiva istoriei literare a genului cu perspectiva contemporaneităţii pentru care s-a scris opera. Tot de aici, preferinţa pentru discutarea acelor tipuri de final mai expediat examinate şi, prin aceasta, mai frecvent minimalizate, cum sunt mult hulitele ***deus ex machina*** sau ***happy ending***, în detrimentul altora mai minuţios analizate de către critica de specialitate, cum sunt finalul deschis sau cel amânat. Căci, după cum se va vedea, în materie de final, ***nimic nu este întâmplător; iar ceea ce pare astfel este, de obicei, o capcană estetică întinsă de autor fie publicului său, fie comanditarului.***

*

Falsa demonetizare sau de ce coboară zeul din maşinărie. Expresia *deus ex machina,* a căpătat o nuanţă peiorativă; vom încerca să studiem cât de meritată este ea.

Scanned with CamScanner

Deus ex machina a devenit, pentru vorbitorii ce dovedesc – sau afişează – un anumit grad de educaţie, puternic sinonim cu, cu 'hodoronc-tronc', 'netam-nesam', 'din senin, din iarbă verde' sau oricare alte locuţiuni adverbiale analoage semantic s-ar mai putea găsi. Până şi în nuanţatul *Dicţionar de termeni literari* apărut la Editura Academiei în 1976 Radu Hâncu îl comentează în acest sens (citãm selectiv):

„[...] Ca procedeu dramatic indică rezolvarea conflictului dramatic printr-o intervenţie a întâmplării-surpriză, ori a unui personaj cu totul neaşteptat. [...] Unele tragedii greceşti (Trachinienele *şi* Filoctet *de Sofocle sau* Ifigenia în Aulis *de Euripide), ca şi multe comedii latine ori din* commedia dell'arte *[...] recurg la soluţii nu îndeajuns de motivate, exterioare acţiunii propriu-zise. Expresia se foloseşte, astăzi, adeseori ironic, pentru a marca neverosimilul, surprins în indiferent ce scriere literară sau în viaţa cotidiană."*[1]

Mai prudente, dicţionarele *Larousse* (diverse ediţii) vorbesc despre

„un dénouement plus heureux que vraisemblable d'une situation tragique"

precizând sensul ca *figurat*.

Că astăzi expresia, aşa cum spuneam, a intrat în fondul comun de expresii ironice, e lucru de înţeles: tot ce înseamnă moralizare prea serioasă va fi citat în mod parodic. S-a întâmplat la fel atâtora: *aut Cæsar aut nihil; de gustibus et coloribus non disputandum; dixi (et salvavi animam meam); ecce homo; ejusdem farinæ; errare humanum est; ex cathedra; festina lente; fiat lux; honeste vivere; magister dixit; mens sana în corpore sano; nolens, volens; o tempora! o mores!; panem et circenses; ridendo castigat mores; tædium vitæ; tu quoque; vade retro; veni, vidi, vici; vox populi, vox Dei,* ca şi expresiilor de largă circulaţie din alte limbi pe care proverbializarea le-a demonetizat, iar apoi ironia le-a reciclat: *c'est la vie; chi lo sa?; che sara, sara; to be or not to be; vedi Napoli poi mori.*

Toate au ilare traduceri şi variante apocrife bazate pe calambururi mai hazlii sau mai banale; reamintim doar pe „mens sana in corpore barosano", pe „c'est la vie, toujours parchive" sau pe clasicizatul „honeste bibere", care, în jargonul studenţesc unde ar fi putut-o auzi (incompletă) Caţavencu, înseamnă să plăteşti ce bei, adică să nu pleci fără să achiţi şi/sau să plăteşti „nemţeşte", fiecare conviv cât bea.

Avem de-a face, în această simpatică banalizare a expresiilor consacrate prin ceea ce Eugen Coşeriu numea *norma lingvistică* (consacrarea prin uz a unei forme neacademice), cu o triplă adresabilitate sarcastică: este ironizat întâi **denotativul** (evenimentul sau contextul căruia i se aplică formula), **receptorul** comunicării, care este presupus *ipso facto* (!) a cunoaşte expresia şi **planul referenţial** (contextul socio-cultural care a folosit până la demonetizare expresia). În cazul locuţiunii de faţă (*deus ex machina*) se adaugă savoarea oximoronului, zeul însuşi fiind de la sine presupus a fi mult prea puternic pentru a avea nevoie, spre a apare, de o maşinărie.

Că *deus ex machina* înseamnă, o *„intervenţie a întâmplării-surpriză"*, este iarăşi acceptabil ca formulare, în principiu, deşi este greu de priceput în ce ar consta „surpriza" în cazul operelor antice menţionate, în care subiectul mitologic era mai mult decât arhicunoscut, deci finalul era nu previzibil, ci *firesc*.

Că reprezintă o soluţie *„nu îndeajuns de motivată"* este cu totul altceva; şi asupra acestui aspect am dori să stăruim. Dacă despre un final „nu îndeajuns de motivat" se poate vorbi în cazul unei opere – comparativ – moderne ca *Le Tartuffe*, vom discuta ulterior. În privinţa realităţii ce corespunde accepţiei antice a termenului, însă, lucrurile stau altfel.

Că expresia – latină – traducea o realitate (şi expresia ce o denumea) existentă în tragedia greacă (*ἀπό μηχανῆς θεός*), este, iarăşi, foarte adevărat. Că aceasta ar avea,

[1] *Op. cit.*, p. 117.

Scanned with CamScanner

aşa cum presupune înţelesul modern al termenului, vreo legătură cu ideea de artificial, este o exagerare semidoctă. La drept vorbind, cum ar fi *putut* fi convocat un zeu în mijlocul acţiunii decât printr-o maşinărie? Iar a spune că zeul apărea pentru a descurca iţele *altminteri de nedescurcat* ale acţiunii înseamnă a nu înţelege esenţialul: **nu zeul era adus pentru acţiune, ci acţiunea era alcătuită pentru a-l aduce pe zeu.**

Câteva precizări cu caracter general, mai întâi. Dezvoltarea manifestărilor spectaculare bazate pe impersonare în Attica sunt, în general, legate de cultul lui Dionyssos. Dionyssos era un zeu alogen, tracic, se pare, ca origine, cum spune şi povestea naşterii sale, a cărui adopţie oficială în perimetrul atenian/panelenic coincide cu reformele democratice ale lui Solon şi mai ales Pisistrate. Era un zeu htonic, agrest, pe placul categoriilor sociale care, în acest început de secol al VI-lea a.Ch., accedaseră la drepturi sociale şi politice: negustori, agricultori, meşteşugari. Marile Dionyssii sau Dionyssiile Urbane, cum au fost denumite, însemnau şi serbări populare, potrivite cu ***„necesitatea creării şi dezvoltării tuturor, bazată pe o largă participare"***[1].

Dar însemnau, prin funcţia *extatică* şi *profetică* atribuită zeului, şi un prilej de a fi, sub specie bahică, **posedat, locuit de zeu, „vas" în care se scurge divinul, ceea ce deschidea calea către impersonare.** Din acest motiv, interpreţii tragici, *Τράγοϊ/tragoï*, faunii mistici, vor fi aleşi totdeauna

„din rândul «servitorilor» lui Dionyssos, o categorie specială asimilată oarecum preoţilor zeului Dionyssos, cetăţenii de vază ai oraşului, bucurându-se de cinste şi respect, în timp ce coriştii, în număr de 50, împărţiţi în trei coruri tragice, câte 12 la Eschyl, 15 la Sofocle, erau tineri sau cetăţeni obişnuiţi ai oraşului."[2]

Această împărţire respecta sistemul de triburi şi fratrii (uniuni de triburi) din Atena vremii. Se pare că fiecare poet tragic trebuia iniţial să susţină şi partitura protagonistului, aşa cum un compozitor îşi cântă/dirijează lucrarea în primă audiţie. Eschyl şi Sofocle au făcut-o; Alcibiade a fost protagonist în spectacolele prietenului său Sofocle. Specializarea autor/interpret va veni mai târziu. Sofocle este menţionat a fi „debutat" ca interpret în corurile ce cântau païani şi ditirambi la Dionyssii şi la alte sărbători religioase.

Aceste coruri de ţapi intonau compoziţii ocazionale dedicate faptelor eroului sau zeului, manifestarea căpătând un caracter asemănător cortegiilor de măşti din carnavalul contemporan sau teatrului popular. Ca o inovaţie, Thespis, adus cu insistenţe la Atena de Pisistrate, este creditat istoriceşte **a fi introdus *eroul/zeul* care răspunde corului** şi prin aceasta **instituie dialogului ca modalitate specifică de expresie, înlocuind invocaţia.** Aşa apare *protagonistul*. Se va introduce apoi – Eschyl este citat ca inovator în acest sens – *al doilea actor*, apoi *al treilea* (la Sofocle) şi *al patrulea* (la Euripide), fapt semnificant pentru structurarea genului în conştiinţa publicului şi profesionalizarea interpretativă.

Aşadar, apariţia zeului nu era nici de domeniul excepţionalului, nici *„insuficient motivată"*, fiind ***presupusă de caracterul ritualic al manifestării.*** Suntem, să nu uităm, în timpul lui Herodot, pentru care **mitologia şi istoria erau încă acelaşi lucru,** pentru care **graniţa dintre real şi imaginar nu se putea trasa.** Un timp în care *istoria comunităţii era mai scurtă*, iar raţionalitatea nu se instituise încă drept factor discriminatoriu; epoca fierului abia o înlocuise pe a aramei. Un timp când Pericle, Anaxagoras, Protagoras şi alţii au riscat expulzarea din cetate

---

[1] Ileana Berlogea, *Istoria teatrului universal.* Vol. I. *Antichitatea. Evul mediu. Renaşterea.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1981, p. 26.
[2] *Id.*, p. 29.

Scanned with CamScanner

pentru presupuse acte de impietate la adresa zeilor, pentru a fi „jignit" opinia publică cu îndoiala lor la adresa divinității sau cel puțin a antropomorfismului ei, riscând a atrage asupra Atenei dizgrația divină; Socrate va fi chiar condamnat la sinucidere din acest motiv. Tragediile sunt despre eroi (adică semizei) și/sau despre zeii înșiși, fiind la fel de puternic asimilate religiei cum sunt colindele de Crăciun pentru creștini. Doar marii autori le-au dat acestora „carne" umană; **iar pentru noi, *pierzându-se dimensiunea religioasă a epocii*, eroul tragic nu mai este decât un om.**

Acuzația de „insuficientă motivare" este deci un reflex al concepțiilor moderne, al orizontului *nostru* de așteptare estetică, o ciudată reacție de *feedback* atunci când sunt condamnate unele tragedii (sau comedii) antice pentru apariția subită a zeului, adus „*ex machina*": întrucât aceasta a fost *o scădere a operelor dramatice de mai târziu* (și vom vedea în ce măsură acesta este adevărul), a fost considerată un element de imaturitate și la antici. Opinie falsă și limitativă, ca și disputa postumă dintre Boileau și Voltaire. Pe omul antic

„[...] miturile îl asigură că tot ce face sau hotărăște să facă a mai fost făcut la începutul timpurilor, în illo tempore. *Miturile constituie așadar suma cunoașterii utile. O existență individuală devine – și se menține – o existență pe deplin umană, responsabilă și semnificativă, în măsura în care se inspiră din acest rezervor de acte deja îndeplinite și de gânduri deja formulate. A ignora sau a uita conținutul acestei «memorii colective» constituită de către tradiție echivalează cu o regresiune la starea «naturală» (starea aculturală a copilului) sau cu un «păcat», sau cu un dezastru* (subl. ns.)"[1]

În *Poetica* sa, Aristotel precizează tocmai faptul că tragedia este *„născută [...] la început din improvizație"* și că originea sa *„se trage de la autorii de ditirambi"*[2] (să spunem și că, deși nu explicit, filosoful a cam strâmbat din nas la finalurile nemotivate, alcătuite din elemente exterioare acțiunii, dar nu s-a referit anume la acest concept).

Reprezentațiile dramatice, inițial ambulante (*dromena, satyrodromena* – este recognoscibil radicalul *dromos,* 'drum'; a se compara cu cele două sensuri moderne ale verbului *a colinda*), constând în cortegii de cântăreți mascați în satyri, colocvial și litotic denumiți țapi, *tragoï* (de unde numele speciei literare) ce colindau (!) cartierele în care se organizaseră, precum alaiurile de Carnaval în Occident sau cele ale sărbătorilor de iarnă de pe la noi, se stabilizează după anul 480 a.Ch., și totodată se organizează pe baze competiționale. Funcția lor principală era, inițial, intonarea de *païani* apolinici sau *ditirambi* dionisiaci adresați celor deja numiți, zeităților protectoare ale cetății (Atena, Apollo, Poseidon) sau celebraților sărbătorii respective (în special Demeter și Persephona, Dionyssos sau Theseu, zeități ale fertilității, ocrotitori ai prosperității metropolei, ale căror preaslăviri încheiau cicluri agrare, corespunzând anotimpurilor). Când au devenit, sub presiunea cetății, o variantă exoterică a ocultelor Eleusii sau Dionyssii (oculte, pentru că serbau prin recreare tocmai fapte misteriale divine, cum a fost, de pildă, călirea prin foc a lui Triptolem de către Demeter sau povestea răpirii și regăsirii Persephonei), aceste spectacole s-au „așezat" la poalele Acropolei, pentru a fi aproape de zei și de oameni. Spectatorii stăteau direct pe panta dealului, de jur împrejur; de aici forma viitoarelor amfiteatre.

Nu e locul să insistăm asupra structurării spațiului dramatic, cu *orhestra* (pentru cor; rădăcina *orhé-*,'ascuns', pare a sugera un moment în care corul nu era vizibil; dacă nu se referea cumva la deghizament ori mască), *skene*, *proskenion* – un fel de culise din zilele noastre – cu *koilon* (amfiteatrul propriu-zis) *parodoi* (cele două intrări, pentru atenieni

[1] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. București: Editura Univers, p. 118.
[2] Aristotel, *Poetica*. București: Editura Științifică, 1957, p. 20.

Scanned with CamScanner

şi pentru meteci). Vom zăbovi însă asupra faptului că, în structura sa, scena greacă avea mai multe dispozitive menite să amplifice efectul dramatic prin apropierea de realitate: *periaktoi* (un sistem de decoruri prismatice apte a se învârti pe un ax pentru a prezenta cel puţin trei fundaluri pictate diferite), *bronteion* (un butoi cu pietriş rostogolit în spatele scenei pentru a imita tunetul, suliţe negre cu vârfuri aurite manevrate iute pentru a sugera, în lumina scenei, fulgerele şi multe alte sisteme de „efecte speciale" (întrebuinţate de trupele de actori până mai ieri). Ingeniozitatea elenă nu se dezminte. Cu atât mai periculoasă este minimalizarea complexităţii sale. Asemenea *periaktoi* ne ajută să înţelegem cum, de pildă, în primul act al tragediei *Hiketydes* (*Rugătoarele*, *Cele care imploră protecţia, caută refugiu*), cea mai veche piesă a lui Eschyl păstrată, Danaidele oropsite intră într-o scenă ce înfăţişează o colină cu altar şi statui de zeităţi, pe care miresele fugite le imploră una câte una: acestea erau, probabil, pictate pe pânza de fundal *en trompe l'œil*.

Din perspectiva discuţiei noastre, vom zăbovi puţin asupra a trei componente ale spaţiului dramatic: *thymele*, *logeion şi theologeion*. Acestea au propriu-zis legătură cu apariţiile divine.

Thymele era un piedestal în mijlocul orhestrei pe care era aşezată statuia lui Dionyssos, „patron" al manifestării, la picioarele căruia, pe trepte, stătea un flautist care acompania la instrument întregul spectacol. Ulterior, acest piedestal a fost translat într-o parte, odată cu venirea corului pe scenă şi cu sporirea numărului de interpreţi. Zeul era, aşadar, o prezenţă familiară în spectacol încă de la începuturi; nu era greu de închipuit – de către publicul timpului – că acesta s-ar putea şi adresa interpreţilor sau spectatorilor.

Logeion era un nivel superior de joc, o lojă adăugată *skenei*, unde apăreau personajele care se presupunea a vorbi de pe meterezele cetăţii, de la ferestre. Cu aceasta, jocul capătă tridimensionalitate. De la acest nivel superior la apariţiile divine, saltul era minim. **Theologeion**[1] va fi denumit tocmai planul superior acestuia, loja în care apare zeul (**θεός**), aşezat pe o mică platformă (**μηχανή/mehané**) şi ridicat de un sistem de pârghii. Dat fiind progresul meşteşugurilor în Atena secolului de aur, efectul trebuie să fi fost deosebit. Nu ştim însă cu precizie dacă era vorba de o statuie semi-mecanică, ale cărei mişcări simple (maxilar, braţe, tors) erau dublate de vocea actorului (în *play-back*, am spune astăzi), dacă interpretul intra efectiv în corpul statuii sau dacă era vorba doar de un actor, costumat şi grimat special, care interpreta cu hieratism şi nuanţare rolul zeului. Rămâne stabilit, însă, că apariţia divină era nu doar parte componentă a spectacolului, ci **însăşi raţiunea lui de a fi**: *suntem în cursul unor ritualuri celebrative legate de diferite sărbători închinate unor zei.*

Astfel, spune Aristotel,

„tragedia crescu încetul cu încetul pentru că se dezvolta tot ce îi aparţinea ei în mod vădit şi, după multe schimbări, când tragedia îşi găsi firea ei adevărată, ea încetă să se mai schimbe"[2]

Firea ei adevărată fiind cea a spectacolului, adică a unei manifestări care are ca scop seducerea catharctică a unei mase de spectatori prin vehicularea impersonării, manifestarea având un caracter pronunţat ritualic, pe deasupra devenind şi competiţională încă din zorii genului, efectele speciale, cum se vede, erau „la ele acasă". Printre care, la loc de cinste, *ἀπό μηχανῆς θεός*, 'apó mekhanìs theós', ce va intra în inventarul civilizaţiei cu o expresie adaptată în latină – ştiut este că romanii înţelegeau civilizaţia ca pe o imitaţie fidelă a spiritualităţii elene – *deus ex machina*.

---

[1] Recunoaştem tema lexicală care a generat şi cuvântul *teologie*, probabil legat şi de amvonul predicatorului.

[2] Aristotel, ed. cit., p. 21.

Scanned with CamScanner

*

Normalitatea vizitei divine. Cât despre justificarea internă a apariţiei zeului, intrinsec legată de structurile dramatice, este, din nou, superficială afirmaţia că aceasta ar fi fost *totdeauna* nemotivată. Din acest punct de vedere, emblematică ni se înfăţişează tocmai criticata tragedie a lui Sofocle, *Filoctet*, unul dintre cele mai citate exemple de inutilitate a subitei apariţii divine, în speţă cea a lui Herakles. Să recapitulăm puţin acţiunea, cu incursiuni în mitologic.

Debarcarea asediatorilor greci ce năzuiau la Troia a fost întârziată printr-un subterfugiu inteligent: i s-au prezis primului care va păşi pe ţărm nesfârşite suferinţe de neîndurat. Inteligentul Ulise găseşte un contra-subterfugiu: îşi aruncă scutul pe ţărm şi sare pe el, rămânând nevătămat. Încurajat, sare şi Filoctet, fost tovarăş de lupte al lui Herakles, erou emblematic al Eladei, la moartea căruia Filoctet i-a moştenit arcul şi săgeţile care nu greşesc niciodată, muiate în veninul Hydrei din Lerna. Fiind primul care atinge propriu-zis ţărmul, va plăti: locul este consacrat nimfei Chrysé, al cărei paznic, un şarpe veninos, îl muşcă de călcâi, ceea ce va genera o putrefacţie trupească însoţită de chinuri îngrozitoare care-l fac să urle. Pentru a nu demoraliza armata, el a fost, la sfatul lui Ulise, părăsit în insula Lemnos. Dar o nouă profeţie pune ca o condiţie *sine qua non* a victoriei prezenţa în rândurile aheilor a lui Neoptolem, fiul lui Ahile, înarmat cu arcul lui Herakle, aflat încă în posesia lui Filoctet. Aici începe, propriu-zis, acţiunea tragediei.

O expediţie de recuperare, formată din subtilul Ulise (aici mai mereu personajul negativ) şi din proaspăt recrutatul Neoptolem merge în Lemnos. Aici, Ulise îl pune pe tânăr să mintă că a părăsit tabăra (*captatio benevolentiæ* – tocmai pentru că i se refuzaseră armele făurite de Hephaistos ale tatălui său, ca şi mai de mult lui Ajax, pentru a fi atribuite lui Ulise). Era previzibil că Filoctet îi va cere să-l ia cu el în drum spre casă, ceea ce le dădea prilejul să-l ducă înapoi în tabără.

Planul merge bine, dar Filoctet i se confesează lui Neoptolem, povestindu-i cum a devenit victima compatrioţilor săi (episod ignorat de fiul lui Ahile), conjurându-l apoi să-l apere pe el şi arcul său de preţ de şiret anunţata expediţie ahee. Apoi adoarme, epuizat de criză. Şi Neoptolem nu poate trece peste mila pe care o încearcă, peste cinstea de om şi onoarea de militar şi peste indignarea faţă de neortodoxa metodă de a scăpa de suferind, să-i ia arcul şi să dispară. Zadarnic intervine Ulise. Filoctet se trezeşte, află din gura tânărului adevărul şi izbucneşte în blesteme. Apoi înţelege noblеţea gestului celuilalt şi o admiră; dar rămâne de neclintit la exhortaţia aceluia de a reveni în tabără cu arcul: ura sa pentru cei ce l-au adus în această stare este prea intensă. Îi cere lui Neoptolem să-şi ţină cuvântul dat şi să-l repatrieze. Acesta, cu durere în suflet, acceptă. Acum apare „dintr-un nor" Herakles care îl lămureşte pe Filoctet să-i dea crezare celuilalt şi să se întoarcă în tabără; Troia prin ei doi trebuie să cadă; în plus, în tabără îşi va găsi şi vindecarea, prin nou racolaţii fii ai lui Asklepios/Æsculap. Ceea ce se şi întâmplă.

În ce constă aici lipsa de motivaţie a apariţiei semizeului ? Sofocle putea la fel de bine să soluţioneze conflictul la nivel uman, făcându-l pe Filoctet să cedeze, sensibilizat de argumentele celuilalt şi de noblеţea cu care acesta a refuzat să-l trădeze; să-i ceară, în schimbul armei, repatrierea promisă; să moară lăsându-i arcul în primire; să-i împace pe Ulise şi Filoctet sau orice altceva. Apariţia divină nu este, deci, menită *'să rezolve un conflict altminteri insolvabil'*. Dacă recurge la o apariţie divină, sensul major trebuie să depăşească planul referenţial. Cu atât mai mult cu cât această folosire a procedeului *deus ex machina* este *prima şi ultima* din opera sa (cel puţin, din ceea ce cunoaştem).

Scanned with CamScanner

Dar acum şi aici avea nevoie de Herakles.

...Sofocle are, în 409 a.Ch. când i se joacă piesa, optzeci şi şapte de ani. Mereu preocupat de treburile publice, este membru al consiliului celor zece (*probuli*), un fel de sfat al bătrânilor care aveau de dezbătut în prealabil deciziile ce urmau a fi supuse *Adunării populare* (ceva în genul comisiilor parlamentare de astăzi). Atena a trecut printr-o criză politică majoră în anii dinainte, ameninţată atât dinafară (de recrudescenţa expansiunii persane şi de activitatea de subminare în colonii dusă de Sparta) cât şi din interior (de trădarea şi apoi revirimentul lui Alcibiade, de involuţia formelor democratice şi ascensiunea oligarhiei).

Acum, în 409, atenienii repurtează noi victorii militare şi, ca atare, trăiesc o nouă epocă de prosperitate. Sunt reinstaurate structurile democratice. ***Acum este momentul consensului naţional, când toate facţiunile care au măcinat democraţia şi coeziunea cetăţii e cazul să pună la o parte diferendele şi să conlucreze pentru a reda iubitului metropolis strălucirea de odinioară.*** Aşa cum Herakle îndeamnă pe Filoctet, dar implicit şi pe Ulise şi Neoptolem să lase vrajba şi să conlucreze pentru victoria ultimă a elenismului. ***Deus ex machina*** **are aici, precum se vede, valoare *alegorică* şi *exhortativă*, nicidecum funcţie dramatică. Ceea ce era de reţinut, din perspectiva autorului, dar mai ales din perspectiva *recursului la referenţial şi a folosirii puterii de influenţare a dramaticului, încă dintru început*.** Pentru a nu mai spune că *nici publicul n-ar fi aplaudat, nici juriul n-ar fi premiat, dar mai ales nici scriitorul n-ar fi postulat o asemenea alegorie a consensului naţional, dacă ea nu ar fi răspuns orizontului de aşteptare a momentului istoric.*

*

Cercul care se închide sau arbitrajul uman. Sub altă specie stă cronologic anterioara *Orestia* a lui Eschyl, mai cu seamă *Eumenidele*, ultima parte a trilogiei, deşi chiar acolo apariţia zeului are, cum se va vedea, conotaţii extra-dramatice. Scrisă cu aproape jumătate de secol înaintea lui *Filoctet*, ea vorbeşte despre – respectiv, în epocă, se adresează către – o altă Atenă, cea a lui Pericle. Probabil, ultima mare creaţie a autorului, este singura trilogie care ne-a parvenit integral. Reamintim că la concursurile dramatice prezentate la Marile Dionyssii sau în alte ocazii erau admişi trei autori, fiecare prezentând trei tragedii şi o dramă satirică sau o pantomimă (legate toate între ele tematic sau ideatic; în cazul de faţă, era drama satirică *Proteu*, pierdută); era deja o mare cinste să fii printre „nominalizaţi" şi se acordau locurile întâi, al doilea şi al treilea. Născut în 525 a.Ch., Eschyl are şaizeci şi şapte de ani în 458 a.Ch. când trilogia, laureată a Marilor Dionyssii, va fi ovaţionată de întreaga cetate adunată, printre care tânărul Sofocle şi copilul Euripide, devenit pe tot restul vieţii un fanatic admirator al său, ca şi Aristofan.

Mitul Atrizilor este de toţi cunoscut, aşa cum nu ignoră nimeni care sunt sursele dramei. Vom insista doar asupra punctelor importante din perspectiva discuţiei noastre. La nunta lui Peleu cu zeiţa Thetys, viitori părinţi ai lui Ahile (Zeus o curta şi el pe Thetys, dar, aflând că profeţia spune că fiul acesteia îşi va depăşi tatăl ca înzestrare, preferă s-o mărite cu un muritor, ocolind perspectiva sumbră) zeiţa discordiei, Eris, ca răzbunare pentru a nu fi fost invitată (din motive evidente), aruncă un măr devenit metonimic, care va genera un îndelung asediu şi distrugerea unei cetăţi. Agamemnon, conducătorul expediţiei de pedepsire a Troiei şi de recuperare a vacilantei Elene, face un act de impietate: ucide o căprioară dedicată zeiţei Artemis. Aceasta cere ca răscumpărare viaţa Ifigeniei. De frustrarea mamei, Clytemnestra, şi de absenţa regelui va profita Ægyst, nepot şi vechi duşman din motive succesorale, care accede la putere. La întoarcere, regele este ucis de soţia sa într-un moment

Scanned with CamScanner

de spaimă căreia îi dă aparenţe vindictive; cei doi domnesc apoi netulburaţi decât de groaza întoarcerii lui Oreste. Acesta, venind, îşi va îndeplini menirea cu care a fost însărcinat de Apollon prin oracolul său delphic, aceea de a-şi răzbuna tatăl, ucigându-i ucigaşii, *dintre care propria sa mamă*, atrăgându-şi însă în acest fel chinul neslăbit din partea Eryniilor, căţelele răzbunării şi ale remuşcărilor, fiice ale Nopţii/Pământului. Aceasta este acţiunea primelor două părţi ale trilogiei, *Agamemnon* şi *Hæforele*.

În *Eumenidele* Oreste vine, sleit, să caute ocrotire în templul lui Apollon pe care îl imploră să pună chinurilor un capăt. Zeul îl trimite în cetatea Athenei, făgăduindu-i ocrotirea şi rămâne să ţină piept reproşurilor aprige ale Eryniilor păcălite, întârziindu-le. Ajuns la destinaţie, Oreste apelează la protecţia zeiţei eponime, dar de aici încolo protagonistul păleşte în integralitatea sa, devenind ceea ce în termeni moderni se numeşte figurant. Şi aceasta pentru că întreg conflictul se mută de pe planul uman pe cel divin; mai exact, devine un conflict între generaţii de zei şi mentalităţile pe care acestea le reprezintă.

Cele trei Erinnys (Allekto, Megaïra, Tisiphone) erau fiice ale Gaïei, Pământul, zămislite de acest principiu al fertilităţii din sângele scurs din membrul viril al lui Ouranos, atunci când a fost castrat şi alungat de fiul său Kronos; o variantă (acreditată de autor) le înfăţişează ca fiice ale lui Nyx, noaptea, fiică a Gaïei:

„O, mamă Noapte, mamă,
Ne-ai zămislit să-i pedepsim
Pe vii şi pe morţi,
Ascultă-ne glasul."[1]

i se adresează ele. Oricum, faţă de acestea, Zeus şi fiii săi, Athena şi Apollo reprezintă „zeii tineri", adversari ai „legii vechi" pe care o reprezintă Eriniile:

„Astăzi va fi răsturnată vechea dreptate
prin noi legiuiri,
dacă va fi să învingă, la judecată,
ucigaşul de mamă,
a cărui ispravă
îi va îndemna pe muritori la toată
nemernicia.
Răni fără număr, adevărate,
le vor tăia, în vremea ce vine,
părinţilor fiii.
[...] Nimeni să nu ne mai cheme,
când va fi copleşit de necazuri,
[...] Uneori e prielnică teama,
care veghează în inimi;
[...] De nu se mai află nimic pe sub soare
care s-aducă în suflet cutremur,
cine, om sau cetate,
va mai cinsti dreptatea cum se cuvine ?"[2]

A lua partea ucigaşului de mamă înseamnă o desconsiderare a menirii lor: cine a făcut crima trebuie să-şi asume nesfârşita pedeapsă, fie aceasta chinul fizic sau propria remuşcare. *„Zeii tineri"* dovedesc o altă concepţie; dar ei reprezintă autoritatea şi nu se pot împotrivi. Din această pricină făgăduiesc ele cruntă răzbunare pământului atenian; neputându-se răzbuna pe zei, vor lovi locul ocrotit de aceştia şi care le-a văzut astfel umilite:

„Io, zeilor tineri, voi spulberaţi,
precum sub copitele cailor, legile vechi,
le smulgeţi din mâinile noastre !
Dar noi, umilite, sărmanele,
Clocotind de mânie, vom pedepsi
năpraznic pământul acesta !
O lepră va face să cadă frunzişul,
să moară copiii – Dike, Dike ![3]*–*
năpădind această ţărână,
o molimă va bântui, ucigaşă de oameni.
Noi plângem. Dar ce-am mai putea săvârşi ?
Să cotropim cu năpastă cetatea!

---

[1] Eschil, *Orestia*. Bucureşti: Editura Univers, 1979, p. 162.

[2] *"Dike – zeiţă greacă a dreptăţii, una dintre cele 3 Horaï, divinitatea care reglementează raporturile dintre lucruri, toate prefacerile şi devenirile."* (V. Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*. Bucureşti: Editura Albatros, 1983, p. 165).

[3] Eschil, *op. cit.*, p. 184 sq.

Scanned with CamScanner

Veninul, veninul ce ne răzbună,
se va scurge, picând, din inima noastră,
de neîndurat pentru ţară.
Ne-a fost dat să-ndurăm o mare jignire,
nouă, fiicelor Nopţii,
obidite şi-amar umilite !"[1]

Athena intervine, propunând, cu înţelepciune feminină (adică mai puţin aservită normativului) ca, dacă ele nu pot să se abată de la menirea lor, în loc să persiste în înverşunare, **să-şi schimbe menirea**, devenind din persecutoarele cetăţii, protectoarele ei; ceea ce Eriniile acceptă aproape cu uşurare, fiind o soluţie ce împăca totul. Cu atâta uşurare, încât lasă – intenţional sau nu, din punctul de vedere al autorului – impresia că se simţeau şi ele încurcate de vetustetea lor. Zeii, aşadar, nu intervin în mod surprinzător în acţiune, ci sunt, nu parte integrantă din ea, ci acţiunea – sau actanţii – înşişi.

De unde, însă, atâta înverşunare ? Ce este cu acest conflict de mentalităţi între legea veche şi cea nouă ? Aici sunt multe de spus.

Pe de o parte, se judecă **matricidul *versus* paricidul**, Apollo şi Eriniile reprezentând fiecare un punct de vedere. Oreste era obligat să-şi răzbune tatăl, era datoria lui. Dar nu era mai grav să-şi omoare mama ? Observăm ecouri ale *matriarhatului*, în care singura legătură de sânge identificabilă este aceea a filiaţiei materne. Răzbunarea tatălui este cerută de o orânduire ulterioară, cea *gentilică*, în care a scăpa de neamuri, mai ales din motive succesorale, nu era nimic neobişnuit; Agamemnon însuşi era urmaşul lui Atreu, cel care l-a alungat pe fratele său Thyeste după ce i-a servit la masă doisprezece din cei treisprezece fii sub formă de friptură. *Ægyst era al treisprezecelea.* Sângele patern putea, deci fi risipit cu uşurinţă: zeii înşişi nu erau exemplu ? Kronos şi Zeus nu accedaseră la puterea supremă înlăturându-şi prin violenţă părinţii ? *Sângele matern era însă sfânt.* Umbra Clytemnestrei apăruse în persoană să-şi trezească adormitele „cătele" cărora le reproşează delăsarea:

„(Umbra Clytemnestrei se iveşte **deodată** (subl. ns.) în mijlocul lăcaşului.)

CLYTEMNESTRA – Dormiţi în tihnă; hei, de somnoroase n-am nevoie ! [...] după cumplita soartă ce m-a făcut s-o sufăr iubitul meu fecior, nici unul dintre daimoni[2] *nu-şi mai aminteşte să mă apere pe mine cea înjungheată de un braţ ucigător de mamă. [...] Mai bine să vă usture ficatul din vina dreptelor mustrări: acestea sunt adevărate bolduri pentru înţelept.* (Umbra se face nevăzută)"[3]

Dar Clytemnestra, mama ucisă, nu era ucigaşa tatălui lui Oreste ? Crima ei nu merită pedeapsă ? Nu, răspund acuzatoarele, între soţi nu este legătură de sânge; crima soţiei ce-şi omoară soţul nu este egală cu uciderea de mamă: *„Prin crima ei ea nu deşartă sângele stirpei sale."* Dar căsătoria, replică Apollon, rânduită de zei, ocrotită de Hera şi de Zeus (zei supremi ai noii generaţii), plăcută temutei Aphrodita, *„care împarte muritorilor cele mai dulci plăceri"*, este sfântă, tocmai pentru că nu este o legătură de sânge ci un jurământ, adică **o chezăşie a raţiunii, voinţei şi responsabilităţii umane**:

„APOLO – [...] Culcuşul nupţial, în care soarta îl (sic !) *uneşte pe bărbat şi pe femeie, stă sub chezăşia unui drept mai mare decât orice jurământ. Dacă dovedeşti atâta slăbiciune pentru ceri ce se ucid unii pe alţii, încât nici nu le mai ceri să ispăşească pentru ele* (sic ! – pentru crimele lor, evident), *şi nu-i întâmpini cu mânie, spun limpede că-l urmăreşti fără dreptate pe Oreste, deoarece unele crime te turbură în inimă adânc, pe când altele este vădit că nu ţii să le bagi în seamă."*[4]

---

[2] Iată aici o ipostază specială a spiritelor (rele sau bune) care au devenit întruchipările rele de mai târziu: daimonii sunt spirite ale lumii lui Hades care pot intercede pentru sufletele pierdute, obţinând de la zeu o reducere a pedepsei. La Socrate daimonul va fi, pur şi simplu, personi-ficarea geniului, un spirit tutelar, cam ca îngerii păzitori de astăzi.

[3] Eschyl, *op. cit.*, p. 152-154.

[4] *Id.*, p. 158.

Scanned with CamScanner

Găsim aici, nu cu o extindere a indulgenței, ci, dimpotrivă, o mai strictă concepție despre dreptate: nu poți spune că o crimă e „mai" crimă decât alta; și nu degeaba ni se repetă că Oreste a adus cu scrupulozitate jertfele și a îndeplinit ritualul de purificare pentru matricid. Este legea bazată pe *„dreptul ginților"*, dar care nu poate fi cuantificată: **este legea care a devenit egală pentru toți, pentru că în fața legii toți au devenit egali**. E legea care a abolit privilegiile oligarhice în Atena și a adus această cetate, prin reformele democratice, în secolul de aur. E legea lui Solon, Pisistrate, Pericle și a celor ce le vor urma, lege ***preamărită aici de urmașul lui Codrus, ultimul rege al Atenei. Urmaș și el, evident, al legendarului Theseu***, căci aceasta era, după cât se pare, filiația lui AÏschylos. E legea ce se sprijinea pe nemaiauzita prosperitate a cetății, pe victoriile de la Marathon, Salamina și Platees, pe zecile de mii de corăbii construite în câteva luni, pe liga maritimă pe care o inițiase și pe care o exploata, se pare, din plin, până la saturația aliaților și șovăiala lor spre perși sau spartani. Avem de-a face cu ***ieșirea de sub mentalitatea comunei primitive, care tolera cu seninătate incestul sau cosingeno-gamia, violul, paricidul, măcelul, în numele religiei sau a unor*** **vendette** ***adesea abia pretextate***.

Iată, din nou, divinități chemate să expună un punct de vedere progresist, să transmită un mesaj întregii cetăți, un mesaj *cunoscut, aprobat, deci răspunzând direct orizontului de așteptare*: ***legea veche era nedreaptă și e perimată; legile noi, democratice, sunt nu numai drepte, ci și utile, pentru că*** (argumentație *post factum*), ***reglementând cu justețe raporturile dintre oameni, fac, iată, prosperitatea cetății***.

Avem de-a face cu o artă încă tânără care proslăvește măsura, ***rhythmos, metron*** (dovadă că Horaï, zeițele măsurii, ale armoniei, ale scurgerii egale a timpului, ale dansului, sunt și zeițe ale dreptății) și condamnă ***hybris***-ul, pierderea măsurii, dar și, pe cale de consecință, pierderea judecății. Pentru că ***măsura, norma și supunerea la normă sunt de resortul rațiunii umane și sociale***.

Dar mai apare ceva important: ***Areopagul***. Căci, practic, nu mai avem *deus ex machina*, ci un adevărat conclav divin. Nici măcar înțeleptei Athena nu-i dă mâna să arbitreze un conflict, nu între zei de-o seamă, ci între generații de zei atât de diferite ca mentalitate; era riscant, se mai văzuseră zeități care plătiseră scump asemenea imixtiuni. Nici nu vrea să riște ca, în cazul eșecului tentativei de mediere, nenorocirile previzibile să se abată asupra cetății. Și atunci convoacă acel consiliu al înțelepților, nu între ziduri, ci pe stânca lui Ares, unde odinioară și-au avut tabăra fiicele acestuia, amazoanele, atunci când au asediat Atena. Votul lor va hotărî. Ea va interveni doar în final, propunând metamorfoza Eryniilor în Eumenide.

Pe planul legendei, cercul se închide. Un *hybris* multiplicat, început cu un arbitraj uman – judecata lui Paris – va sfârși cu un arbitraj uman: ***Areopagul este cel ce va decide de partea căror zei este dreptatea***. Pe plan social, avem de-a face nu numai cu **supunerea la normă**, nu numai cu **dreptul oamenilor să-i judece pe zei**, dar și cu **proclamarea supremației judecății celor mulți și totodată a autorității necontestate (nici măcar de zei) a unui consiliu ales**; și nu numai cu **instaurarea forului suprem al cetății drept instanță absolută**, dar și cu **afirmarea dreptului Atenei și atenienilor să hotărască asupra destinelor Eladei**. Din nou, un puternic răspuns la orizontul de așteptare al cetății aflate la apogeul său.

Scanned with CamScanner

*

Primatul esteticului. Cu Euripide intrăm sub semnul lui *eros arrhythmos*, a iubirii ca *patimă*, ca *ieşire din măsură*, deci amendabilă; ca atare, apariţia zeului nu va mai avea rol hortativ ci, mai frecvent, consolator. Piesele dezvoltând frecvent un pronunţat caracter fantastic, zeul nu va mai fi insolit în peisajul dramatic ci va face parte integrantă din el, fie că apare sau nu. Medeea dispare într-un car de foc tras de balauri, trimis de străMoşul său Helios, zeul soarelui, Poseidon aude blestemul fiului său Theseu şi se execută prompt, omorându-l pe Hippolyt şi exemplele sunt multe. Publicul o cere. E un senzaţionalism aratând că nimic nu e nou sub soare: reamintim preferarea lui Fletcher şi Beaumont faţă de Shakespeare, a lui Lully faţă de Molière, a lui Gozzi faţă de Goldoni, a *horror*-ului de azi.

Avem de-a face cu o artă ajunsă pe un anumit palier de dezvoltare, nu numai datorită evoluţiei interne, profesionalizării, dar *şi pentru că trebuia să se confrunte cu un anumit public, format, evoluat din punctul de vedere al concepţiilor estetice, public pentru care vibrantele mesaje patriotice nu mai însemnau prea mult*: Atena, ajunsă la apogeul civilizaţiei sale, ieşise din zodia civismului primar. **Dramaticul trebuia, aşadar, să se confrunte cu alt orizont de aşteptare estetică, mai puţin normativ, pentru care arta nu se mai confundă cu ceremonia religioasă.** Şi chiar aşa, inovaţii compoziţionale introduse de Euripide au avut de întâmpinat o puternică rezistenţă din partea publicului insuficient pregătit. Să ne amintim, de pildă, proasta primire pe care au avut-o *Medeea* sau *Phædra*, care prezentau în mod „necuvenit" tema femeii, a rolului său în căsnicie, a datoriilor pe care le are soţul faţă de ea. Să ne amintim de autor, devenit personaj ridicol în *Broaştele* lui Aristofan.

Pe motivul cunoscut în literatură (şi în psihanaliză) ca *„motivul soţiei lui Potifar"* (mai tânăra soţie care se răzbună pentru a fi fost refuzată, reclamând o imaginară tentativă de viol din partea tânărului, fiu vitreg, nepot sau slujitor credincios, ce-i dispreţuise iubirea) Euripide va scrie nu numai două variante ale aceleiaşi piese (*Phædra* şi *Hippolyt*) dar şi *Stenoboia, Phœnix* şi *Peleu*; reluarea temei mărturiseşte că, **după rezistenţele iniţiale, tema a „prins" foarte bine la public.**

În *Hippolyt*, de pildă, avem o primă variantă de *deus ex machina* în final, când, după deznodământul tragic, zeiţa Artemis apare pentru a aduce eroului consolarea finală înaintea morţii, anunţând că modelul de castitate întruchipat de Hippolyt va fi preaslăvit în cântări postume. Aceasta, cu toate că, membru al unui colegiu de *ephebkoï* adoratori ai zeiţei castităţii, atât el cât şi Phædra se aflau în *hybris,* sfidând orânduirile umane consfinţite şi *personificate* de zei: Hippolyt se dovedeşte trufaş, insuficient reverent faţă de Aphrodita, care porunceşte iubirea ca lege universală, iar Phædra faţă de Zeus şi Hera, de zeiţele măsurii (Horaï) etc. Apariţia zeiţei nu are, aşadar, nici o funcţie dramatică, fiind cumva mai aproape de modelul eschylian, în care zeul apare doar pentru a comenta o situaţie de fapt, a trage concluzia şi a îndemna oamenii să respecte o faptă lăudabilă.

Cealaltă multdiscutată tragedie a lui Euripide în care apariţia divină este definitorie este *Ion.* Aici însă nu vom mai putea, practic, vorbi de *deus ex machina*; zeul – Apollon, în speţă – nu „rezolvă" o situaţie limită, pentru că este de-a dreptul personajul principal, cel care generează, menţine şi deci este obligat să rezolve criza. Nu personal, ci prin intermediul fraţilor săi, Hermes şi Athena. Avem de-a face cu strămoşul ionienilor, deci al atenienilor, nepot al lui Erechteu prin mama sa Kreusa şi fiu al lui Apollo în urma unui viol divin. Părăsit de mamă, acesta este transportat de Hermes la Delphi, unde creşte de pripas,

Scanned with CamScanner

slujitor al templului. Dar timpul a trecut, Kreusa şi soţul ei Xutos n-au avut copii şi vin la Delphi să ceară sfat şi ajutor. Excelentă ocazie pentru zei să „plaseze" orfanul.

Oracolul îi va spune, deci, soţului că primul tânăr pe care-l va vedea la ieşire va fi fiul său necunoscut – *nota bene*: este o ocazie în care **probitatea respectatului oracol apare sub semnul întrebării**, Pythia dovedind o grecească ambiguitate; este drept că afirmă că Ion **va fi** fiul şi moştenitorul regelui, nu că **este** – ceea ce determină o criză de duioşie a acestuia, amestecată cu nedumerire: nu-şi dă seama care dintre aventurile regale vor fi cauzat apariţia acestui urmaş necunoscut. Xutos îl va adopta pe Ion şi, pentru a menaja susceptibilităţile Kreusei, plănuieşte să-l ia *incognito* la Atena; scrupulele lui Ion şi bănuielile reginei îl aduc pe erou (cam fără motivaţie) în pragul matricidului şi fac necesară apariţia Athenei care le dezvăluie adevărul şi îi îndeamnă să păstreze secretul, lăsându-l pe soţ liniştit în convingerea că Ion este odrasla sa naturală, în loc să afle adevărul, că e... a nevestei. Ceea ce mulţumeşte pe toată lumea. Nu pe nedrept a fost această tragedie etichetată ca fiind prima melodramă a literaturii universale...

Oricum, această piesă nu convoacă zeii *ex machina* (decât în sensul propriu) pentru a rezolva situaţii altminteri insolvabile. Piesa, ca şi *Eumenidele*, abundă în respectivul articol: deschisă de Hermes, care ne povesteşte datele expozitive, este continuată de profeţiile apollonice prin intermediul Pythiei şi încheiată, cum se vede, de Athena. Nu e de mirare: autorul a avut prudenţa de a o plasa la Delphi. Şi nu va lipsi nici *eros arrhythmos*, de data aceasta sub forma patimei divine care a originat tot *imbroglio*-ul.

Despre *deus ex machina* în înţelesul modern al termenului, de amestec divin nejustificat, putem vorbi cel mult în *Iphigenia în Tauris*, când, în final, cei trei (Iphigenia, Oreste şi Pylade) sunt gata să fugă cu statuia zeiţei dar vântul îi mână înapoi spre mal, în mâinile deposedaţilor taurizi. Atunci apare Pallas Athena, lămurindu-i pe toţi că este voinţa divină ca statuia şi preoteasa ei să se întoarcă în Ellada. Categoric, zeiţa rezolvă aici conflictul; *dar, punându-ne în postura şi reconstituind mentalitatea celor pentru care era scris textul, să vedem dacă era acesta insolvabil fără amestecul ei.*

Potrivit concepţiei politeiste, zeii personifică forţe ale naturii care interacţionează; trebuie să fi fost destul de greu să te strecori printre exigenţele tuturor. Ce anume împiedica nava cu cei trei să se îndepărteze ? Vântul, curenţii. Adică Eol sau Poseidon, zeităţi propice navigaţiei cu pânze; dar chiar aşa, nu le rămânea corăbierilor decât să strângă pânzele şi să folosească vâslele. Deci – vântul trebuie să fi fost exagerat de puternic. Ce anume împiedica pe Athena (zeiţă olimpiană de prim rang, superioară lui Eol şi cel puţin egală lui Poseidon) să-i ocrotească pe fugari, îmblânzindu-i pe ceilalţi zei (Poseidon este cunoscut ca având o slăbiciune serioasă pentru prea serioasa sa nepoată) ? Nimic. Altădată (când cu substituţia Iphigeniei pe altar şi transferarea fetei în Taurida) dovedise, la cererea ei, puteri mult mai mari, blocând în Aulis *întreaga* flotă ahee.

Dar, zeiţă a cinstei şi curăţiei, ca şi păgubita Arthemis, zeiţă a raţiunii. ea nu putea permite ca un asemenea act de dreptate divină să se săvârşească pe ascuns, să aibă ca punct de plecare o infracţiune. E de presupus că zeiţa/zeiţele înseşi aduc înapoi corabia spre ţărm, pentru a clarifica situaţia şi a-şi arăta puterea. Euripide actualizează aici o altă ipostază a cetăţii sale: **Atena în scădere, gata să accepte ajutorul altor aliaţi, inclusiv al barbarilor**, căci voinţa zeiţei va fi ca Iphigenia, împreună cu fecioarele prizoniere, să ducă în Attica statuia sfântă, întemeind acolo cultul Arthemidei Tauropolos.

Mai raţional, dar şi mai puţin dramatic, Gœthe va opta pentru o soluţie tip „oul lui Columb". Va miza pe o ambiguitate de expresie, trimiţându-l pe Oreste în Taurida *„să găsească şi să aducă de acolo sora"*. Nu sora lui Apollo, Artemis, cum crede chinuitul

Scanned with CamScanner

personaj, ci sora sa proprie, Iphigenia, aflată sub oblăduirea zeiţei. Ceea ce înlătură utilitatea (re)apariţiei divine, dar şi punctul principal al interesului dramatic: *obiectul disputei*. Căci Gœthe transformă *deus ex machina* într-un banal *happy ending* printr-o şi mai banală recunoaştere.

*

Divinitate şi cauzalitate. Ne-am axat pe *deus ex machina*, ca un criteriu de discutare a unei tipologii a finalului dramatic şi în intenţia de a combate o anumită superficialitate de interpretare a termenului comentând *in primis* exemplele date de autorii *Dicţionarului de termeni literari* citat. Mai sunt şi altele. Şi nici nu este acest procedeu singurul ecou al orizontului de aşteptare estetică asupra tragediei antice; un gen tânăr cum era cel dramatic nu se putea lipsi de *captationis benevolentiæ*, atacând mereu planul referenţial. Adică, la fel de tânăra istorie a Atenei, extrem de importantă pentru locuitorii ei cum este, de exemplu, perioada postdecembristă pentru români. Să enumerăm câteva:

❑ În 490 a.Ch., la Marathon, sprintenii hopliţi atenieni repurtează o incredibilă victorie asupra greoaiei armatei persane. Înainte de bătălie, Miltiade îi expune strategului Callimachos, într-o scrisoare citată de Thucydide termenii opţiunii: cătuşele robiei ori libertatea şi gloria eternă. **În 484, prima piesă păstrată din opera lui Eschyl, *Hiketides*, pune exact această problemă, insistând asupra faptului că a alege libertatea sau robia trebuie să fie hotărârea cetăţii, nu a unui autocrator.** Nu este prima sa victorie la Dionyssii; se pare că experienţa de pedestraş al armatei Atenei l-a însufleţit şi inspirat.

❑ Victoriile de la Salamina (480 a.Ch.) şi Platees (479 a.Ch.), ca şi precendenta confruntare de la Marathon au determinat **succesul tragediei (poate, mai propriu ar fi s-o numim dramă istorică, prima demnă de acest nume) *Perşii*.** Înscrierea ei printre tragediile cu subiecte mitologice se datorează tot ideii prezenţei continue a zeilor printre muritori: mitologia, deci, se poate scrie şi "la zi". Nici măcar nu era prima operă inspirată de contemporaneitate: **în 493, Phrynicos câştigase concursul cu piesa *Cucerirea Miletului*, inspirat din chiar distrugerea acelei cetăţi de către perşi în 493 a.Ch.**

❑ ***Œdip Rege* şi *Œdip la Colonnos*, ca şi *Şapte contra Tebei* reflectă direct frământările politice din Atena care, măcinată de lupte fratricide, subminată din exterior de Liga peloponesiacă şi din interior de ciumă, ca şi Teba tristului erou, este ameninţată cu urgia distrugerii.** Selecţia ciclului teban şi îndemnul la bună înţelegere aminteşte în egală măsură de expediţia tebană împotriva Atenei din 407 a.Ch. Înseşi luptele fratricide dintre fiii lui Œdip amintesc de luptele succesorale dintre fiii legitimi ai lui Sophocle şi cei nelegitimi.

Şi tot aşa putem găsi legături între toate tragediile cunoscute şi evenimenţialul imediat. Practic, **fiecare tragedie care ne-a parvenit era legată strâns de evenimente din directa contemporaneitate sau avea un plan referenţial (aluziv) imediat, dovadă selecţia tematică**; simpla enumerare ar încărca excesiv prezenta discuţie. Preferabil este să semnalăm cauzalitatea evidentă. Dincolo de valoarea intrinsecă a operei (şi am văzut că aceasta suferă mutaţii la fiecare generaţie, datorită modificării perspectivei estetice) dincolo de vicisitudinile istoriei (căci nu se ştie măcar dacă textele care ne-au parvenit sunt cele mai valoroase tragedii antice) mai este ceva: ***orizontul de aşteptare*. Vor fi avut acestea cel mai mare ecou în epocă tocmai datorită planului referenţial, vor fi impresionat mai tare juriul şi publicul tocmai prin recursul la sentimentele pe care le stârnea în opinia publică evenimentul binecunoscut**. Noi, astăzi, nu le putem înţelege, iată, decât parţial şi după îndelungi meditaţii, investigaţii, explicaţii, recursuri la planul referenţial.

Scanned with CamScanner

Nu altfel s-a întâmplat în oricare alta dintre epocile care au urmat. Arta nu se poate lipsi, cel puţin în componenta sa de receptare, de *imediat*, de recursul direct la memoria colectivă. Aceasta este scurtă; s-a constatat statistic că memoria faptului istoric nu supravieţuieşte, în mod natural (nealimentată de educaţie sau păstrarea prin izvoare scrise) unei generaţii, dispărând sau alterându-se după circa treizeci de ani. Dar şi în ipostaza sa auctorială evenimentul inspiră. Goethe remarca pe bună dreptate că nimic din ce se scrie nu este altfel decât evenimenţial. Valoarea operei *in absolutu*, în modul, se va judeca după ceea ce rămâne din ea după ce evenimentul s-a uitat. Iar atunci s-ar putea să fie judecată... prin relaţionare cu referenţialul epocii în care se petrece reevaluarea (*O scrisoare pierdută*, de exemplu, stârneşte azi zâmbete maliţioase spectatorului/cititorului de azi, nu pentru situaţia politică a liberalilor din timpul „lungii guvernări" a lui I. C. Brătianu, ci datorită analogiilor, de fapt persistenţei unor mentalităţi, procedee, mecanisme politice şi sociale).

Or, dacă tragedia, adânc hieratică în ipostaza descendenţei sale misteriale, se dovedeşte atât de tributară contemporaneităţii sale, **cu atât mai mult va fi comedia o oglindă aproape fidelă cotidianului**. Spunem 'aproape' fidelă căci, desprins de redevenţa necesară mitologicului, comediograful va fi liber să interpreteze sau să răstălmăcească realitatea.

Cea mai bună dovadă o reprezintă chiar Aristofan. Mai mult decât poeţii tragici, el şi ceilalţi comediografi erau liberi să prezinte necazul omului de rând, chinuit de nesfârşitele conflicte armate pe care le stârneau fie bunăstarea Atenei, de toţi râvnită, fie ambiţiile ei hegemonice, fie, în sfârşit, dezagrementele conflictelor din Peloponeș. Din vina Atenei sau a vecinilor ei, războiul era o prezenţă continuă şi sâcâitoare în viaţa cetăţenilor, mici agricultori care-şi vedeau mereu ogoarele incendiate de duşmani, mici meşteşugari care nu-şi puteau procura materia primă sau vinde marfa, corăbieri sau pescari, theţi (*θετοῖ*, închinători ai nereidei Thetys, „cea cu picioare de argint", personificare a valurilor mării) pentru care mările nu mai erau sigure pentru comerţ, ci doar pentru vasele de război. Un alt personaj al său, tot mic agricultor, va scăpa de bătaie de cap încheind separat pacea cu fiecare dintre taberele famelice, condiţie a livrării de alimente către fiecare dintre ele.

Cui convenea războiul ? *Ostaşilor de meserie*, puţini la număr, căci Atena avea o puternică tradiţie a „armatei populare", a înrolării sub regim de urgenţă a tuturor cetăţenilor, toţi bine pregătiţi sub raport fizic, în pedestrimea de hopliţi; deasemenea *armurierilor, constructorilor de corăbii de război* etc. Nici o mirare că în *Pacea* protagonistul Trigeos (literal – al celor trei pământuri, Attica, Lacedemonia şi Argos, ultimele două interesate în continuarea conflictelor militare) cheamă în ajutor, pentru a dezgropa statuia Păcii *„corul, alcătuit din ţărani atenieni şi din câţiva laconieni (spartani, nn.) beoţieni, argieni şi megarieni"*. La treabă se vede cine este interesat să readucă pacea şi cine se preface; ţăranii şi meşteşugarii laconieni, de pildă, se dovedesc la fel de sătui de război ca şi atenienii, Sparta fiind la fel de slăbită ca şi Atena de războiul peloponesiac; dar

„[...] dintre ei se ostenesc
Lemnarii; căci fierarii îi încurcă.
[...] cei din Megara trag din inimă
Ca nişte căţeluşi se zbat, degeaba...
(I-a prăpădit cu totul foametea)"[1]

comentează Trigeos; pe când alţii merită apostrofarea *„Voi, argienilor, o să luaţi bătaie!"* – evident, un vers cu dublu sens. Nici atenienii nu sunt scutiţi de apostrofe, venite direct din partea zeului Hermes (o parafrază *sui-generis* de *deus ex machina*):

[1] Versurile sunt citate după volumul Aristofan, *Teatru*. Bucureşti. Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1956, p. 44-57 (*Pacea*, trad. H. Mihăescu şi E. Camilar).

Scanned with CamScanner

„HERMES – [...] Iar voi, atenieni, nu stăruiţi
Să mergeţi pe făgaşul din trecut!
Voi nu munciţi, ci numai judecaţi!
De vreţi să scoatem Pacea, da-ţi-vă (sic!)
Mai înapoi, spre apa mărilor."[1]

o aluzie extrem de străvezie la pretenţiile teritoriale ale cetăţii.

Tot despre pace va fi vorba în *Acharnienii*, despre care pomeneam mai sus, *Lysistrata*, *Viespile* iar tribulaţiile democraţiei vor fi intens satirizate în *Adunarea femeilor*, *Plutos*, *Păsările* (ţinta principală a sarcasmului fiind Platon şi *Republica* sa). Cu *Femeile la sărbătoarea Demetrei*, *Norii* şi mai ales cu *Broaştele*, ieşim de sub specia comediei de actualitate politică (nu total, firește, planul referenţial rămâne sursa propriu-zisă de subiecte) pentru a intra sub cea a caricaturii, a satirei sociale, căci, precum se ştie, în ultimele două, cei satirizaţi sunt Socrate şi poeţii tragici Agathon şi Euripide. Asta, dacă nu luăm în seamă ipoteza că, sincer sau nu, Aristofan considera decăderea moravurilor (pe care o atribuia celor caricaturizaţi) o problemă publică.

Nu face obiectul lucrării de faţă să reamintim subiectele. Remarcăm însă un fapt ciudat: cu sau fără bună credinţă, poetul comic obnubilează faptul că modificarea tipologiei subiectelor dramatice sau diversificarea şcolilor de gândire nu reprezenta un efort voit de „corupere a tineretului" ci **răspundea, pur şi simplu, unui orizont de aşteptare modificat faţă de vremurile lui Eschyl**. E ca şi cum s-ar scrie astăzi o piesă exprimând regretul pentru Cenaclul Flacăra, doar pentru că nivelul de expectanţă în domeniul spectacular al tineretului actual a decăzut mult.

Aceeaşi remarcă se poate aplica şi în privinţa acelui ciudat Socrate sofist din *Norii*, ca şi mai sus pomenitului Euripide din *Broaştele* (v. *infra*). Până la urmă, Aristofan se dovedeşte un simplu *laudator temporis acti*, incapabil să înţeleagă o succesiune deterministă. Explicabil, dată fiind "tinereţea" genului. Repetăm că asemenea raportări nu pot fi, din punctul nostru de vedere, decât conjecturale. Pentru spectatorii premierei absolute, cei pentru care a fost scrisă piesa, textul trebuie să fi mustit de aluzii, care mai de care mai savuroase, al căror sens timpul l-a înghiţit de mult.

Cu Menandru şi cu ceilalţi poeţi comici intrăm cu totul în zona comediei intimiste, dovadă puternicul epigonism de pe teritoriul latin (Terenţiu, cum aminteam va fi, la un moment dat, acuzat chiar că „strică" două comedii greceşti pentru a înjgheba din ele una singură, ceea ce ducea la epuizarea prea timpurie a „fondului" de subiecte; le va răspunde în prologurile comediilor sale care ne-au parvenit). Aceasta va schimba datele problemei, dar, din perspectiva categoriei socio-culturale care ne preocupă, va avea o anumită însemnătate. Orientarea tematicii dramatice spre minor, spre viaţa de familie şi spre necazurile pe care ţi le poate face o slugă isteaţă dar leneşă va însemna, poate, că vremea eroismului a trecut, ***dar şi că individul devine la fel de important ca şi colectivitatea***, ori că teatrul se laicizase prea mult pentru a mai păstra caracterul său ritualic (un *deus ex machina* în conflictul dintre soacră şi ginere sau dintre bărbat şi amantă ar fi fost deplasat, ba chiar de-a dreptul o profanare). Oricum, procedeul nu va mai fi folosit decât în mod excepţional, acolo unde zeul singur, dat fiind amestecul său, era chemat, nu neapărat să rezolve un conflict „altminteri insolvabil", dar să dea explicaţiile necesare omului încurcat. Cel mai tipic exemplu – Amphitryon. Iar în această reflexivitate a individualului vom găsi germenele comediei populare, care, la rândul ei, prin *Commedia dell'Arte*, va influenţa structural întregul teatru european modern.

[1] *Id.*, p. 57.

Scanned with CamScanner

*

Surpriza justiției regale. Teatrul medieval (cu deosebire cel misterial) era un tip de manifestare particular axată pe miraculat, apariția divină fiind un loc comun. Dacă sub raport tehnic se poate să fi fost inferior antichității (unele mărturii contrazic această ipoteză), nu trebuie uitat că și publicul căruia i se adresează era mult mai naiv, mai puțin versat în asemenea privințe, cu un orizont cultural redus de restricții doctrinare. Oricum, grandiosul, senzaționalul nu lipseau din reprezentațiile medievale; minunile făcute de Iisus, de Maica Domnului și de sfinți, aparițiile, convertirile etc. sunt un suport însemnat al menținerii treze a credinței creștine din toate timpurile.

Iar Renașterea a îmbinat reverența pentru spiritul antic cu un raționalism prielnic dezvoltării cercetării teoretice (mecanice, de exemplu; și e poate locul să amintim etimologia dată de Eco în *Il nome della rosa* termenului de *mecanic*, provenit, spune personajul său, din *mechus*, 'maimuță' – pentru că orice mecanism 'maimuțărește', imită la un mod simplist, stângaci, grosolan creația divină). Vor apare, așadar, nu numai mașinării de război sau de tortură infinit mai performante decât cele din antichitate, dar și orologii, fântâni arteziene, mori de apă, busole, compasuri și hărți, corăbii, unelte, substanțe chimice, dispozitive artizanale etc. Vor apare și noi mecanisme în care visul uman se întrupează prima oară; dovadă, „utopiile" lui Leonardo da Vinci. Care a creat, se spune, numeroase și extrem de ingenioase mașinării pentru a susține spectacolele „de sunet și lumină" ale familiei Sforza și ale lui François I. Spectacole în care, se poate deduce cu ușurință, aparițiile miraculoase aveau un rol important.

Aducând discuția mai aproape de timpurile moderne și mai pe teritoriul textului dramatic, o altă piesă căreia i se reproșează ca o scădere folosirea unui final *deus ex machina* este *Le Tartuffe* a lui Molière. Povestea este extrem de cunoscută: profitând de naivitatea, frica și fragilitatea psihologică a lui Orgon, Tartuffe (adaptare franceză după it. *tartuffo* 'trufă', sugerând caracterul său ascuns, distructiv ca orice miceliu și... detectabil în epocă doar de râturile porcine; a se vedea și folosirea formei articulate, ceea ce nu este antonomază, ci ne spune că substantivul – comun – ne este prezentat ca o metaforă categorială) pune stăpânire pe casa acestuia, apoi pe averea lui, capătă mâna fiicei, află secretele cele mai înfricoșătoare ale gazdei (o banală prietenie cu un membru marcant al Frondei, acum în exil, ce-i lăsase niște hârtii în custodie) și are pretenții și la nevastă.

Atunci când, lămurit, Orgon încearcă să se debaraseze, ipocritul își arată adevărata fire, amenințând cu sechestrul și, mai grav, cu denunțarea. Aduce chiar un *exempt* (ofițer al regelui însărcinat cu arestările), care însă, spre surprinderea generală și ușurarea amenințaților, îl arestează *pe denunțător*, de mult aflat sub observație. Prilej pentru ofițer (implicit, deci, pentru trupa lui Molière) de a ridica osanale regelui,

„Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs,	Un prinț ai cărui ochi în inimi pot privi
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs,	Și nici un impostor nu-i poate păcăli,
D'un fin discernement sa grande âme pourvue	Sufletu-i dăruit cu fină judecată
Sur les choses toujours jette une droite vue;	Spre orișice lumina dreptății o îndreaptă
[...] Et l'amour pour les vrais ne ferme point son cœur	Iubirea-i de cei drepți nicicând nu îl orbește
A tout ce que les faux doivent donner d'horreur.	La tot ce mincinoșii 'cearc-a lua hoțește
[...] D'un souverain pouvoir, il brise les liens	Cu dreptu-i de stăpân contractul el rupând
Du contrat qui lui fait un don de tous vos biens, [...]	Pe ceea ce-i al vostru vă face iar stăpân
Pour montrer que son cœur sait, quand moins on y pense,	Și-arată că, atunci când nici nu mai sperați

[1] Molière, *Le Tartuffe*. Paris: Librairie Larousse, 1989, p. 134-135.

Scanned with CamScanner

D'une bonne action verser la recompense,
Que jamais le mérite avec lui ne perd rien
Et que mieux que du mal il se souvient du bien."[1]

Răsplata faptei bune prin el o s-o aflaţi,
Că meritul în faţa-i nicicând nu se va pierde
Şi că, mai mult ca răul, el binele îl vede.

În total *patruzeci* de versuri, o tiradă de zile mari, pronunţată, desigur, cu imaginabilă vigoare şi ardoare „pe teatru", o tiradă din care lipsesc complet cuvintele *'ciel', 'Dieu', 'pêché', 'humilité'* cu care intenţionat ne-a sufocat restul textului. În schimb, lucru surprinzător, apare de patru ori cuvântul *'cœur'*, cu referire directă la cordul regal, cuvânt care altminteri nu prea există pe acolo. Molière era, evident, obligat să mulţumească regelui cu suficientă ardoare, făcându-se a uita anii de tergiversări, suplicele pe care a trebuit să i le scrie, umilinţele pe care le-a avut de îndurat de la bigoţi. Inima bună a regelui triumfase !...

Această scenă este, deci, mai mult decât o *captatio benevolentiæ*, este o adevărată proclamaţie publică de mulţumire la adresa regelui care, după ceva şovăieli (dovadă şi primele două variante ale piesei care nu s-au jucat), intervine nu numai îngăduind reprezentarea piesei (la 5 februarie 1669; premiera a adus un impunător beneficiu de 2.860 livre, datorat şi faptului că piesa, obiect de dezbatere publică, stârnise interesul) ci şi, nu întrutotul dezinteresat, retezând ghearele adepţilor a ceea ce s-a chemat *La Compagnie du Saint-Sacrement*, dizolvată oficial în 1660 dar resuscitată tacit.

Nu trebuie uitat că **finalul unei piese, ca şi întreaga acţiune, este la discreţia autorului**: dacă a dus personajele într-un impas insurmontabil, *liber este să se întoarcă şi să modifice tot ce i se pare dubios*, ori măcar, dacă nu găseşte altă soluţie, să pregătească din timp, prin justificări şi racorduri de sens, un final mai slab motivat (Caragiale o va face cu uşurinţă, de pildă, în *O noapte furtunoasă*, punând dintru început personajele să citească faimosul articol-studiu al lui Rică Venturiano).

Dacă un autor de valoarea celor discutaţi optează pentru o soluţie de tip *deus ex machina*, e ***pentru că o consideră utilă***; am văzut demonstraţia în tragedia antică. Liber era Molière să procedeze oricum pentru a neutraliza hainismul personajului; a folosit frecvent lovituri de teatru, întorsături surpriză ale situaţiei (suficient motivate) pentru a o face (*Les Femmes savantes* şi *Le Malade imaginaire*, în care ştiri false vor servi ca revelator pentru personajele negative – „savantul" Cotin şi „iubitoarea" Bélise – sunt doar două exemple). Pentru cititorul de astăzi sau pentru teoreticianul literaturii dramatice, finalul piesei poate fi *deus ex machina*, lipsind motivarea internă. *Dar nu pentru aceştia a scris Molière*. El avea respectiva datorie de recunoştinţă de plătit către rege, indiferent dacă era conştient sau nu de oportunismul regal; şi e de presupus că era. Nimeni nu scrie pentru posteritate; dramaturgii, cu atât mai puţin.

Şi ar mai fi un aspect. Printr-un asemenea procedeu „insuficient motivat", autorul dovedeşte, poate, o oarecare slăbiciune, abdicând de la perfecţiunea canonică. (Dealtfel – care canoane ? Măiestria auctorială stabileşte canoanele !) Dar avem, după părerea noastră, de-a face cu un sacrificiu conştient, intenţionat, cu ceea ce în şah se numeşte gambit. Sacrificând perfecţiunea compoziţională, autorul **include în fondul ideatic al piesei un anumit mesaj**. În cazul lui *Le Tartuffe* – acela că, în faţa unor asemenea indivizi, care se folosesc cu aceeaşi nonşalanţă atât de naivitatea umană, cât şi de concepte mai presus de om cum este mila, credinţa în Dumnezeu sau de ascendentul social pe care li-l dă poziţia arogată, pentru a escroca în sensul cel mai propriu, **în faţa acestora, aşadar, nimic nu te mai poate apăra decât, cel mult, mila suveranului şi pătrunzătoarea lui atenţie**. De unde, monologul ofiţerului.

Să amintim şi faptul că, afară de celebrul *Impromptu de Versailles*, aceasta este *singura implicare directă a regelui în comediile lui Molière, firește, ca personaj evocat.*

Scanned with CamScanner

Şi, desigur, înafară de cele câteva prologuri penibile discutate în alt punct al lucrării de faţă, dar acelea nu făceau parte propriu-zisă din comedii.

Pe de altă parte, c*el mult criticul literar are a se formaliza de o asemenea imperfecţiune*. Omul de teatru – căci teatru înseamnă mai ales spectacol – poate specula un asemenea detaliu în folosul propriu, suplinind acţional sau ca viziune ceea ce unui simplu lector sau unui teoretician i s-ar părea insuficient. Regizorul Alexandru Tocilescu, de pildă, în spectacolul-*coupé* montat la Teatrul Bulandra în anii '80, cu *Tartuffe* şi cu *Cabala bigoţilor/fariseilor* de Mihail Bulgakov, a profitat de o idee din pomenitul monolog al *Exempt*-ului, care spune că regele

„[...] ne m'a jusqu'ici soumis a sa conduite
Que pour voir l'impudence aller jusques au bout."[1]

Nu m-a supus acestuia (lui Tartuffe, nn.) decât ca să vadă până unde-i merge neruşinarea

Pentru a da o coerenţă perfectă operei, finalului şi personajului: l-a contopit cu un alt personaj, episodic şi fără nici o replică, Laurent, umbra fidelă a lui Tartuffe, obţinând *un fel de agent secret plasat pe lângă acesta pentru a-l spiona, şi pe care el îl crede trimis să ţină sub observaţie casa lui Orgon, suspect de complot antidinastic*. Este posibil chiar ca tocmai această suspiciune să-l fi făcut pe ticălos *să aleagă* respectiva familie drept victimă. „Agentul secret" se va explica în final, spre dubla surpriză a lui Orgon *şi* a lui Tartuffe.

Aşadar, nici aici nu găsim procedeul ca pe o reală scădere structurală ci, dimpotrivă, plin de intenţionalitate dramatică. Este adevărat că în secolul al XIX-lea teatrul de bulevard, abuzând de asemenea lovituri de teatru care făceau deliciul publicului tocmai prin enormitatea absurdului lor, a demonetizat procedeul (ceea ce ar conta prea puţin, nimeni nu ia în serios un asemenea gen de teatru) dar mai ales **a creat idiosincrazii, prejudecăţi dincolo de care şi un comentator serios trece greu**. De aici, proasta părere pe care, cum am văzut, fără suficientă documentare, teoreticienii şi criticii literari o au asupra conceptului.

**

Un *deus ex machina* greu de crezut Dar, mutaţia valorilor estetice acţionând şi în domeniul conceptelor teoretice tot atât cât în domeniul scriiturii propriu-zise, să acceptăm acest termen în sensul modificat în care ne-a parvenit el şi în care îl consemnează dicţionarele de specialitate. În plin secol al XIX-lea, o capodoperă a literaturii dramatice se sprijină fără complexe pe un asemenea reviriment *deus ex machina*. Revenim la I. L. Caragiale şi la *O scrisoare pierdută*.

Inutilă fiind să recapitularea datelor problemei, să punem direct întrebarea: cât de plauzibilă este ***a doua găsire a scrisorii*** de către Cetăţeanul Turmentat ?

Fie, prima dată el a pus cel dintâi mâna pe preţiosul bileţel; fie, deşi nu pare a-şi da seama de importanţa sa, nici nu-l aruncă, nici nu-l arată prietenilor de chef, ci îl citeşte *deoparte* (?), la lumina unui felinar de stradă, prilej pentru Caţavencu să-l îmbete şi să i-l ia; fie, recunoaşte fără şovăire *„slova prefectului"* (aici îl vor fi ajutat şi remarcile „onorabilului"); fie, deşi nu pricepe importanţa biletului, răspunde cu un rezolut *„Doamne fereşte !"* la rugămintea celuilalt să i-l arate.

Dar, după toată fierberea care durează trei zile de chin (pentru Zoe), respectiv trei acte, care este probabilitatea ca, la întrunire, din toate pălăriile care cădeau turtite şi zburau în toate părţile, ***tocmai el***

[1] *Id.*, vv. 1930-31.

Scanned with CamScanner

să pună iarăşi mâna *tocmai pe pălăria* în care se găseşte, fără ştiinţa nimănui, *tocmai mărul discordiei, scrisoarea de toţi jinduită* ?

Desigur, personajul este sarea şi piperul piesei; este, dealtminteri, singurul personaj comic (ceilalţi sunt fie ridicoli, fie indiferenţi sub raportul comicului de personaje). Desigur, găsirea a scrisorii, nu o dată, ci *de două ori* de către Cetăţeanul turmentat, singurul personaj care nu pare a intenţiona să profite de pe urma acesteia, este un clasic exemplu de comic de situaţie, citat ca atare în manuale şi tratate de specialitate. Desigur, autorul a mizat pe imbecilitatea sa jovială – nu pe onestitate, cum afirmă Maiorescu – pentru ca scrisoarea să reajungă la *„andrisantul cunoscut"*. Dar – este de ajuns intenţia comică pentru a justifica acest veritabil *deus ex machina* ?

Să recitim indicaţiile de regie ale autorului din finalul actului al treilea, după ce Trahanache, sigur pe eficienţa poliţei falsificate, a încălcat convenţia şi l-a proclamat candidat pe Dandanache, iar Caţavencu încearcă să dea în vileag intriga amoroasă:

„[...] Grupul din fund, cu Pristanda, Farfuridi, Brânzovenescu şi Cetăţeanul turmentat se reped la tribună şi pun mâna pe Caţavencu. [...] Pristanda, Farfuridi, Brânzovenescu au apucat de gât pe Caţavencu şi-l târăsc afară [...] Toate cuvintele şi mişcările acestea din urmă se fac deodată şi într-o clipă. Cortina se lasă asupra primei mişcări a scandalului."[1]

Cortina coboară, evident, pentru ca să nu apucăm noi să vedem ce face Cetăţeanul turmentat, Caragiale nu s-a lăsat descoperit la acest punct. Dar e limpede că personajul era printre asaltanţi şi că **nu mai participă, în final, la scoaterea lui Caţavencu din sală**. Deci – intenţionat s-a amestecat printre ceilalţi; tot intenţionat s-a dat la o parte? Viza exact şi exclusiv pălăria lui Caţavencu? Textul nu ne contrazice explicit. Dimpotrivă, Caţavencu, în ultimul act, mărturiseşte Zoei circumstanţele pierderii scrisorii în încăierare:

„CAŢAVENCU – În scandalul, în bătaia de alaltăieri seara, de la întrunire, cine nu ştiu... mi-a smuls pălăria din cap (subl. ns.)*... scrisoarea o aveam în căptuşeala pălăriei..."*[2]

Vasăzică, personajul e conştient că pălăria sa nu a zburat, ci i-a fost smulsă din cap intenţionat, cu grija ca el să nu vadă cine a luat-o.

Tot oamenii de teatru, pentru care textul dramatic, cum spune o butadă, nu e decât un pretext, au găsit o foarte plauzibilă soluţie scenică acestui detaliu. În 1964 la Atena regizorul Jannis Becas pune în scenă *O scrisoare pierdută*, în care îşi rezervă şi rolul Cetăţeanului turmentat. O cronică a timpului din cotidianul *„Kathimerini"* vorbeşte despre personaj ca despre

„un rol-cheie pentru înţelegerea exactă a subiectului şi a tendinţei"[3]

Şi aceasta pentru că actorul-interpret i-a dat personajului o dublă valenţă: *cât timp nu juca efectiv, el era perfect treaz şi omniprezent, privind pe toate bortele cheilor, ascultând pe la toate uşile, făcând toate comisioanele cu care-l însărcinează personajele (a se vedea cunoscuta expediere a „demascatoarei" telegrame anonime semnate)*. Când intra în scenă (respectiv, în câmpul vizual al celorlalte personaje) redevenea năuc, ebrietat, aşa cum îl ştiau toţi. Pe scurt, un fel de agent secret, poate al „centrului", poate spion guvernamental, reprezentant al unei forţe oculte, interesate în menţinerea unui echilibru; un personaj care creează el însuşi incidentul cu scrisoarea, pentru a dezamorsa mai uşor

[1] I. L.Caragiale, *Teatru*. Timişoara: Editura Facla, 1984, p. 124.
[2] *Id.*, p. 134.
[3] Ap. Valentin Silvestru, *Elemente de caragialogie*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1979, p. 20.

Scanned with CamScanner

grupul *„inteligent... independent... impertinent !"*, dând în acelaşi timp un avertisment puterii privind vulnerabilitatea oricărei poziţii politice.

Desigur, este o simplă opţiune regizorală, o interpretare la fel ca oricare alta a textului într-un spectacol. *În absenţa căreia, însă, a doua găsire a scrisorii de către acelaşi personaj, ba încă unul relativ imbecilizat în versatilitatea lui, este oarecum lovită de facilitate, de improbabilitate.* Totuşi, o replică a personajului de la sfârşitul actului al doilea ne face să acreditäm această viziune regizorală, ca şi cum, voit sau nu, pe Cetăţean „îl ia gura pe dinainte":

„TIPĂTESCU – [Trebuie votat Caţavencu] *pentru că te-ai lăsat să-ţi ia din buzunar, să-ţi fure scrisoarea...*

*CETĂŢEANUL – Ei! nu face nimica, **poate mai găsim alta*** ... (subl. ns.)"[1]

Aceasta, în scena a douăsprezecea, la sfârşit. La începutul aceleiaşi scene,

*„Se aud în fund bătăi în uşă; toţi din scenă tac şi nu mişcă, **iar bătăi, apoi trei fluierături**."*

Tipătescu comentează :*„E Ghiţă, **ăsta e semnalul lui**"*, apoi deschide. Şi apare, desigur, Cetăţeanul turmentat. Care este probabilitatea ca, dacă exista un semnal convenit între Pristanda şi prefect, Cetăţeanul să-l nimerească *întâmplător, fluierând plictisit la uşa prefectului tocmai în acel moment delicat, când s-au încheiat negocierile cu Caţavencu, lucru care trebuie ţinut secret de către cei de faţă* ?

Pe urmă, el se declară cunoscut al lui Trahanache, „de la 11 fevruarie", deci au fost complici în agitaţia provocată de detronarea lui Cuza. Toate aceste manevre să poarte oare girul lui „nenea Zaharia" ? Foarte plauzibil.

Nu spunem neapărat că va fi fost intenţia autorului să facă din bonomul chefliu un personaj ocult şi încifrat. Dar Caragiale nu prea lasă nimic la voia întâmplării; şi, dacă interpretarea comună nu găseşte îndestulă susţinere în text şi îl invalidează oarecum sub aspect compoziţional, aceasta din urmă, dimpotrivă. Poate că, atât de bătătorită de lecturi şi analize, dramaturgia sa mai rezervă încă surprize. Oricum, iată din nou un *deus ex machina* discutabil din perspectiva definiţiei comune a conceptului.

*

Zeul din maşina presei. Un ultim şi, prin comparaţie, contemporan exemplu de rezolvare *deus ex machina* îl reprezintă comedia lui Aurel Baranga *Opinia publică*. Nu sunt rare în dramaturgia lui Baranga loviturile de teatru; le vom găsi în *Mielul turbat*, în *Sfântul Mitică Blajinul*, în *Interesul general* şi în altele. În *Opinia publică* însă, procedeul atinge un apogeu care i-a şi fost reproşat de critica de specialitate post-decembristă. Nu dorim să dăm note la purtare, nici să judecăm valoarea sau nonvaloarea; exclusiv să prezentăm, un, de data aceasta, **autentic *deus ex machina***, cu toată coloratura sa alegorică.

Despre ce este vorba ? Despre un ziarist ameninţat cu destituirea pe motive de „economii"; de fapt, pentru că este incomod. În momentul când şeful se pregăteşte să-i dea vestea, apare din senin „zeul" oportun: un telefon de la „ministrul Presei", Ion Păscăloiu. Este un pseudo-*deus ex machina*: la capătul firului e, de fapt, colegul de birou, Pascalide, care-i face, mai în glumă, mai în serios, acest serviciu: lasă să se înţeleagă că ameninţatul, Chitlaru este prieten intim cu demnitarul, lucru nu imposibil în acea perioadă în care structurile puterii comuniste, încă incomplet „ermetizate", mai prezentau asemenea anomalii. Reviriment total. În loc de destituire, Chitlaru se trezeşte cu promovarea ce-i permite să inoveze structura anchilozatului ziar, dar îl pune în faţa unei dileme de conştiinţă:

[1] I.L.Caragiale, *op. cit.*, p. 104.

Scanned with CamScanner

„CHITLARU – [...] Fiindcă, una din două: ori sunt un erou pozitiv, şi atunci eram obligat să-i spun directorului deschis, cinstit, că la telefon n-a fost tovarăşul ministru Păscăloiu, ci bunul meu prieten Pascalide, ori tac, ascund, şi profit de confuzie, dar atunci sunt un erou negativ. (După o scurtă pauză de gândire.) *Ei bine, m-am hotărât: rămân un erou negativ, şi trec la acţiune."*[1]

Altfel zis, ca şi la Molière, singura modalitate de a face treabă în România vremurilor acelea (1967) – şi nu numai – era să ai o acoperire, o garanţie a impunităţii, un "spate", o "pilă". Fără ea, nu-ţi mai rămânea decât conformismul, slugărnicia şi speranţa că nu deranjezi pe nimeni. Dar – fatalitate ! Păscăloiu

„[...] pentru muncă necorespunzătoare a fost revocat. RE-VO-CAT !"[2]

Urmează, evident, represaliile, şedinţa de "demascare" a *pseudo*-protejatului, care ne este înfăţişat slab, vulnerabil, gata să se ascundă şi el după şabloane ca să-şi scape bietul post. În ciuda opoziţiei prea puţinilor oameni cinstiţi din redacţie, care îşi asumă riscul de a fi *„luaţi la ochi"* cu acest prilej, soarta sa este pecetluită: va fi dat afară.

Deodată – adevăratul *deus ex machina* – apare în scenă, în carne şi oase, *noul* ministru al Presei, proaspăt instalatul Constantin Brana care nu numai că vine *ex tempore* să asiste la şedinţă, dar se aşează lângă Chitlaru cu un familiar *„Ce faci, mă Ghiţă ? Ce mai faci, mă băiatule ?"* la care acesta, stupefiat, căci nu-l cunoaşte de niciunde pe celălalt, bâiguie un *„Bine, mă Costică... Eu m-am aranjat... Tu ce faci?"*[3] de tot hazul. *„De unde să ne dea, nouă, prin cap că ăsta e prieten cu tot Consiliul de miniştri?"*[4] se lamentează detractorii încercând *„s-o întoarcă din mers"*. Dar – nouă răsturnare de situaţie – la radio se anunţă că, la ora şedinţei, ministrul abia participa la ceremonia de instalare. Cine e apariţia ciudată ?

Morala este simplă: opinia publică e peste tot; de ea trebuie să ne ruşinăm când facem gesturi reprobabile. Şi instrumentul ei cel mai la îndemână este presa. Doar garanţia impunităţii îi face pe unii să-şi piardă omenia. În paranteză fie spus, obsesia opiniei publice aminteşte puţin de postelnicul Taki Lunătescu din *Iaşii în carnaval* de Vasile Alecsandri. Simţind fragilitatea acestei morale, autorul ne oferă trei variante de final, lăsându-ne pe noi să alegem şi obnubilând subtil singura plauzibilă: lucrurile vor merge mai departe pe acelaşi făgaş, nu se tulbură fariseii de o „pilă", oricât de tare; nici ei nu au ajuns şefi fără a beneficia de un spate serios, fie acesta de natura rudeniei, fie de aceea a şantajului sau a clientelismului politic: Dandanache e nemuritor.

În jurnalul său, Baranga mărturisea a fi avut ideea piesei în anii '50, asistând la o şedinţă de demascare din care vom cita în cea de-a doua secţiune, împrejurare când, după spusele oricui a asistat la asemenea orori, puteai vedea ieşind la suprafaţă tot ce e mai inuman din cei ce se autointitulau 'vestitori ai vremurilor noi', dar şi din cei supuşi tirului nemilos al acuzaţiilor. Ocazii în care vedeai zugrăvită pe faţa crucificaţilor o unică expresie, echivalentă cu „fă, Doamne, o minune!". De aici, tema: mai minune decât un deus *ex machina* e greu de găsit. Dincolo de conformismul ei blajin – **exista şi un conformism al demascării critice *şi unul al revoltei*** – piesa este mai curând o meditaţie amară pe tema pârghiilor de promovare socială; *cu atât mai amară meditaţia cu cât asemenea moravuri au rămas de actualitate şi în epoca post-comunistă, aşa cum au fost de actualitate şi înainte, de două veacuri şi mai bine.* Şi astăzi, pentru a reforma, trebuie să fii... personaj negativ.

---

[1] Aurel Baranga, *Teatru* (vol. II). Bucureşti: Editura Eminescu, 1978 (în seria *Teatru Comentat*), p. 118.
[2] *Id.*, p. 137.
[3] *Ibid.*, p. 149.
[4] *Ibid.*, p. 153.

Scanned with CamScanner

Concluzia analizei de mai sus este clară: **folosirea unui procedeu de factura discutatului *deus ex machina* nu este niciodată un procedeu facil de rezolvare a unui conflict**. Fie că face parte, ca în teatrul antic, din aspectul ritualic şi social al operei, fie, ca în piesele moderne şi contemporane, că ascunde o altă conotaţie auctorială, el nu apare din slăbiciunea sau din plictiseala dramaturgului.

Nu trebuie uitat niciodată că **autorul este stăpân absolut asupra conflictului**; iar când vorbim despre maeştri ai genului, ca în cazul celor mai sus discutaţi (pe care anume i-am preferat), *ne este greu să credem că opţiunea lor pentru simplistul* deus ex machina *este întâmplătoare, chiar atunci când vrea să lase această impresie*. Folosirea procedeului este mai totdeauna ***un reflex al conştientizării de către scriitor a existenţei unui orizont de aşteptare care exercită o anumită presiune sau căruia i se adresează direct***. Ceea ce era de demonstrat: **adevăratul zeu, Demiurgul care se iţeşte de după mecanismul piesei este numai dramaturgul**.

*

Unde-i lege... sau fericirea normată. Există în *show-business*-ul britanic şi mai ales american o lege a *happy ending*-ului, aşa cum a existat în Statele Unite (până prin anii '80) un ciudat Cod Hays care „reglementa" pudibond momente „dubioase" ale vieţii oglindite în filme (personajele nu aveau, de exemplu, voie să se sărute stând pe marginea patului, nici măcar în dormitoarele conjugale nu putea exista un singur pat, durata şi intensitatea sărutului era sever limitată etc.)

Trebuie spus că aceasta este forma corectă, *happy ending*, 'sfârşit (cu sens participial) fericit, norocos, *bine găsit*'; a se vedea şi expresii de tipul *a happy choice*, o alegere nimerită, potrivită, *a happy word*, un cuvânt/expresie/calambur fericit ales/aleasă. Există şi o expresie comună, folosită când cu sens propriu, când la modul (auto)ironic, când antifrastic: *„I love happy endings!..."* 'vai, ce-mi plac finalurile fericite...' Formula uzuală *happy-end* este o europenizare (mai ales prin intermediul limbii franceze) ca şi *shake-hands* în loc de *hand-shake* sau *parking* în loc de *parking-lot/area*).

Există, aşadar, o lege (nescrisă) a *happy ending*-ului, care precizează imperios că orice operă (cu desfăşurare temporală, desigur: piesă de teatru, literatură, scenariu etc.) destinată consumului cât de cât estetic **trebuie să se termine într-o nuanţă optimistă, anti-deprimantă**. E vorba, nu neapărat de o răsturnare de situaţii plauzibilă, ci măcar de inserţia în final a unui detaliu încurajator. Adică, eroul şi-a pierdut slujba, casa, reputaţia, banii din bancă, familia i-a fost ucisă de adversarii nemiloşi, prietenii cei mai buni l-au trădat, patria l-a renegat, este pe punctul de a se sinucide (sau chiar purcede a o face) când... prin cadru trece un copil cu o pisică în braţe care-i zâmbeşte. Viaţa, adică, poate continua; nu e nevoie să ne punem şteangul de gât. Se pot face oricâte variante ale acestui *synopsis*, incluzând oricât de spectaculoase răsturnări de situaţie.

Desigur, cu cât mai puţin plauzibil, mai „tras de păr" *happy ending*-ul, **cu atât mai evidentă intenţia autorului de a sublinia dramatismul insolvabilităţii situaţiei**; mesajul imediat va fi că suntem cu toţii conştienţi, autor(i) şi receptori, că nu **există, propriu zis, o ieşire din profundul dramatism al situaţiei, asta o ştim cu toţii, dar – unde-i lege, nu-i tocmeală**. Aceasta şi individualizează *happy ending*-ul ca pe o categorie paraestetică între deznodămintele fericite ale conflictelor dramatice: ***gradul scăzut de probabilitate***. Cu atât mai mult cu cât manifestările spectaculare de tip (sub)cultural american câştigă mereu teren în întreaga lume tocmai datorită facilului care presupune un grad mai mic de rezistenţă intelectuală

Scanned with CamScanner

din partea publicului, un tot mai mic efort la decriptare a mesajului, absorbind mereu mai multe categorii sociale din toate ţările şi deci asigurând buna vânzare a producţiei.

Se vorbeşte chiar, în dramaturgia filmică şi de televiziune, despre ***„character shields"*** **(protecţia asigurată de către tipul de personaj)**, sintagmă care conţine în sine un sânge rece vecin cu cinismul. Este constatarea unui fapt cert: personajelor principale (pozitive *sau negative !*) nu li se poate întâmpla nimic fatal pe parcursul acţiunii. În jurul lor, cele secundare şi figuranţii mor ca muştele, cei mai teribili cunoscători ai artelor marţiale se adună în grupuri masive să-i atace, navele de război (maritime, aeriene sau cosmice, pentru că termenul este recent, apărut în legătură cu celebrul *Star Trek*) se dezintegrează spectaculos, săgeţile, gloanţele sau proiectilele laser plouă *„vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie"*, familiile lor sunt decimate... ***eroii şi antagoniştii lor nu sunt pândiţi de nicio primejdie deosebită, până la confruntarea finală*** şi chiar după ea: nava lor cosmică nu e afectată decât superficial; rar, foarte rar, îi vom revedea în secvenţele de după bătălie cu un cochet plasture deasupra sprâncenei *invariabil drepte*. Dincolo de o foarte fragedă vârstă, spectatorii percep acest fapt ca amuzant, apoi ca foarte plicticos.

Norma, adică legea de care vorbeam, nu este neapărat scrisă, cum era prohibitivul *Hays Code* sau faimoasa listă de restricţii înmânată lunar de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste cinematografiei, televiziunii naţionale şi teatrelor din România pre-decembristă. **Dar un producător anglo-american de film, teatru sau *musical* care n-ar „lipi" operei sale un *happy ending*, fie acesta cât de gogonat-improbabil, nu ar găsi decât cu greu sponsori/investitori dispuşi să bage banii într-o producţie excesiv dramatică ori neexplicită, nici concerne de difuzare a producţiei care să se lege la cap cu ea.** Altfel zis, **mesmerizarea s-a efectuat: publicul nu primeşte decât poveşti cu *happy ending*.**

Aceasta, pe de o parte, se explică şi prin concepţia noilor „stăpâni" ai pieţei de spectacol, care pornesc de la ideea că acesta este *entertainment*, 'distracţie', şi că prin urmare orice om care a dat bani merită să plece înduioşat sau zguduit (aristotelianism rudimentar), ***dar optimist*** de la teatru sau cinematograf. Pe de altă parte, norma are şi o coloratură socio-psihologică, **prevenind deprimarea, demoralizarea la nivel naţional.** Fiindcă, într-adevăr, s-a constatat de pildă că un procent impresionant (cca 90%) din sinucigaşii Statelor Unite sunt fanatici ascultători ai posturilor de radio specializate în transmiterea de melodii *country*, muzică de tip *folk*, dulceagă dar puternic marcată de o tematică a tristeţii, a insolvabilităţii crizelor existenţiale, a inadaptabilităţii, a pierderii a tot ce are valoare pentru eul liric/cantautor, pe scurt: **o tematică a vieţii devenite insuportabile. De aici, impunerea *happy ending*-ului ca imperativ naţional.**

Să revenim la citatul *Dicţionar de termeni literari* al Editurii Academiei. La rubrica consacrată *'happyend'*-ului (sic !), redactată de Adriana Mitescu, (pagina 199) citim:

„[...] Este folosit în teatru şi cinematograf pentru a determina rezolvarea favorabilă a unei situaţii dramatice în care sunt prinse personajele principale **(o r i c e rezolvare favorabilă ? – nn.)**. *Termenul capătă un înţeles teoretic* în o p o z i ţ i e (subl. ns.) *cu structura compoziţională a teatrului clasic, şi anume a tragediei.* **(opoziţia dintre *happy ending* şi tragedie este de-a dreptul ilară, nn.)** *[...]* Happy-end-*ul este* s p e c i f i c d r a m e i ş i c o m e d i e i b u r g h e z e **(*happy ending*-ul ca expresie a luptei de clasă, nn.)** *care aduc în scenă probleme ale vieţii cotidiene, făcând posibilă o rezolvare firească şi optimistă a conflictului (ex. teatrul lui Marivaux, Beaumarchais)*".

Nu am citat decât fragmentar; restul definiţiei este la fel de confuz; ne aminteşte de o tautologie şăgalnică din studenţie: „totul s-a sfârşit până la urmă cu un *happy-end* fericit".

Nu **orice** final fericit are, evident, coloratură de *happy ending*; nici toate comediile măcar nu se rezolvă prin *happy ending*. Iar a spune că acesta intră în opoziţie cu teatrul

Scanned with CamScanner

clasic este de-a dreptul ininteligibil.

Există finaluri îndelung pregătite, cu toate elementele dramatice bine structurate, cu deznodământ temeinic anticipat de autori, comedii bine construite, a căror structură logică conține de la început toate elementele unui deznodământ esteticește just; există finaluri mai puțin motivate, dar pregătite de autor prin artificii compoziționale care le fac acceptabile. ***Happy ending*-ul, dimpotrivă, implică *o cotă de improbabilitate*, cerând elemente-surpriză, lovituri de teatru, detalii neașteptate, personaje necunoscute care apar fără veste. *Happy ending*-ul, cel puțin în înțelesul său ultim, *pare adăugat, este oarecum artificial, nu are legătură cu progresul acțiunii propriu-zise, nu convinge pe nimeni; nici măcar nu cere să fie crezut;*** (deci este **conotativ** și **invers persuasiv!**) Dar însenineză, în final, psihicul celor mai puțin rezistenți dintre receptori, agresați de termenii *cahtarsis*-ului propus. Iar de aflat, îl putem afla în cele mai varii manifestări spectaculare; deși nu este specific acestui gen literar, apărând cu egală frecvență și în literatura epică în versuri sau proză, librete de operă etc. *Happy ending*-ul este, dacă se poate spune așa, **tentativa de a corecta viața, în complicitate cu publicul și înțelegând dorința lui secretă.**

*

***Happy ending* biblic. Irozii sau remedierea mitului.** Corectarea adevărului istoric sau mitologic este departe de a fi o invenție a timpurilor moderne. *Happy ending* întâlnim, de pildă, în teatrul popular românesc, în scenariul *Irozilor*. Este vorba, după cum se știe, de reprezentații cu caracter *quasi*-misterial legate de nașterea lui Iisus, mai precis de episodul adorației magilor și are la bază *Evanghelia după Matei*, capitolul al II-lea, versetele 1-12 și 16. „Călăuziți de stea", cei trei regi magi vin la Ierusalim și se interesează de Pruncul Sfânt, atrăgând atenția lui Irod. Acesta se preface binevoitor și-i roagă să treacă, la întoarcere, pe la el, să-i spună ce-au aflat despre nou-născutul Mesia, ceea ce ei omit intenționat, rezultatul fiind mânia regelui și sacrificarea celor zece mii de prunci. În teatrul popular românesc, în scenariul dramatic amintit, după cunoscuta prezentare unanim preluată de toate variantele (*„Eu sunt Irod împărat/Care pe cal a încălecat/Și pământul s-a cutremurat!"*), jocul de-a dezinformarea practicat în original de Irod și, subsecvent, de cei trei adoratori se transformă în mustrarea lui Irod de către aceștia și exhortația de a li se alătura întru căutarea și reverarea lui Iisus; ceea ce regele, pocăit, și face.

Avem de-a face, deci, cu un *happy ending* cu aceeași funcție ca și *deus ex machina* din tragediile antice: **modificarea legendei consfințită de Scripturi, spre a îndrepta logic acțiunea, transformând personajul negativ într-un convertit, căci nimeni nu ar trebui să poată rezista persuasiunii divine.** Este și îndemnul general, adresat implicit auditoriului, de a o recunoaște și de a se alătura mulțimii celor ce-l slăvesc pe Mântuitor. La care se adaugă *repararea insatisfacției produse în sufletul creștinului de rând de obtuzitatea ilustrului personaj regal*, incapabil să treacă peste mărunte considerente succesorale într-un asemenea moment sacru. Este un *happy ending* cu funcție **remediativă.**

Într-o variantă culeasă la Căușeni, jud. Tighina, în Republica Moldova, citată de T. T. Burada în *Istoria Teatrului din Moldova* (1915), vol. I, p. 15 ș.u., acțiunea dramei liturgice continuă și dincolo de acest episod alegoric. Irod respinge îndemnul la obediență făcut de Craiul Baltazar, care îl condamnă *tot acum* pentru *viitoarea* ucidere a pruncilor:

„IROD – [...] Eu sunt Irod împărat/Decât toți îs mai înalt/Decât toți eu sunt mai tare/Aici pre pământ sub soare,/De nimeni eu nu am frică./Toată lumea să se strângă/Nu m-ar putea

Scanned with CamScanner

birui,/La toţi m-aş împotrivi./[...] Doară nu sunt nebun ca voi,/Ca să calc dealuri şi văi/Şi să găsesc un copil,/Şi lui ca să mă închin. [...]

CRAIUL BALTAZAR – [...] din cerul preaînalt/Veste-ntre oameni [s]-a dat/Că-n locul tău s-a rânduit/Fiul său (sic!) *cel mai iubit/Şi spre dovadă să crezi,/Vom arăta şi dovezi."*

Dovezile sunt versete din prorocii *Vechiului Testament* care vestesc naşterea Domnului. Dar începe o a doua acţiune a piesei, conexă primei. În scenă irumpe Harapul care cere dreptate de la Irod împotriva unui împărat *„indian/De la ţărmul african"* care, după ce l-a lăsat orfan, luându-i mama de care respectivul se îndrăgostise, din care cauză tatăl a murit de inimă rea, acum i-a distrus a doua familie, prin moartea copilului care a făcut ca mama acestuia, soţia personajului, să moară şi ea. Irod condamnă, evident, tirania respectivului, afirmând că acesta ar merita să fie omorât. Zis şi făcut. Harapul scoate un pumnal şi se repede la el; aflăm că împăratul nemilostiv şi nechibzuit era chiar Irod:

„HARAPUL – Aşa, aşa, am eu drept/Să-ţi înfing în acest piept/Acest cuţit înfricoşat/Măcar că eşti împărat."

După dezvăluirile finale, Harapul atât de greu încercat îi cere iertare lui Irod pentru tentativa de *lèse-majesté* (să nu uităm, varianta trebuie să-şi fi avut originea în timpul Imperiului ţarist), iertare pe care o primeşte într-un *happy ending* forţat; piesa se încheie cu închinarea finală a actorilor. **Factorului remediativ al legendei i se adaugă astfel un element moralizator legat de acel păcat al lui Irod căruia, datorită păcatului suprem, persecuţia Pruncului divin, nu-i dă nimeni atenţie:** ***omorârea celor zece mii de prunci din chiar neamul său*****, fii ai lui Israel, gravă încălcare a legilor lui Moise** (cf. *Psalmul 105*: *"Au vărsat sânge nevinovat, sângele fiilor lor şi al fetelor lor [...] şi s-a spurcat pământul de sânge. [...] Atunci S-a aprins de mânie Domnul împotriva poporului Său şi a urât moştenirea Sa."*)

*

„Vreo istorie pe apă..." Unul dintre cele mai clasice asemenea finaluri fericit (deşi nu prea motivat) găsite este ***recunoaşterea***. Recomandată de Aristotel în *Poetica* sa ca încheierea cea mai potrivită pentru o comedie, a avut, de-a lungul epocilor, o carieră impresionantă. Nu ne-ar ajunge spaţiul pentru simpla enumerare a operelor literare – şi ne referim la cele de maximă valoare – în care deznodământul final este redus, în punctul cel mai critic, la o recunoaştere sau o cascadă de recunoaşteri; o vom regăsi de-a lungul secolelor, până în Renaştere, atâta vreme cât Aristotel a fost socotit singurul etalon al valorii estetice. O vom găsi şi în teatrul zis „bulevardier", de data aceasta cu o oarecare conotaţie ironică ori măcar ca procedeu comic. O vom găsi, surprinzător, şi în piese „târzii" ale secolului al XIX-lea, cum este piesa *O bună educaţie* a lui Costache Bălăcescu, inegală ca structură dar apreciată de autorul *Epigonilor* pentru valoarea ei documentară.

Recunoaşterea, demonetizată astăzi, când a devenit de resortul telenovelelor (unde încă mai face carieră, emoţionând telespectatoare mai slabe de înger), a avut secole de-a rândul un puternic impact la public, datorită senzaţionalismului răsturnării de situaţie pe care o aducea. Taţi care, în momentul când vor să se recăsătorească, la bătrâneţe, cu o tânără, recunosc în logodnicul inoportun al acesteia propriul fiu pierdut; sau, dimpotrivă, găsesc în nedorita mireasă a fiului, aleasă fără consimţământul patern, pe fiica pierdută a unui prieten drag, furată cândva de nomazi (preferabil, chiar cea destinată iniţial a-i fi noră, ceea ce fiul abhoră, ingnorând coincidenţa); fraţi care se regăsesc, după o viaţă de despărţire, protagonişti ai aceleiaşi intrigi amoroase; mame care, în pragul incestului îşi recunosc în logodnic fiul abandonat; paternităţi secrete mărturisite *in extremis*; eroina care,

Scanned with CamScanner

în pragul execuției, află că persecutorul era tatăl, unchiul sau fratele său, oricum, unica rudă în viață etc. – nimic nu a fost suficient de senzațional pentru actualizarea procedeului.

Cel mai uzitat subtip este acela al consecințelor naufragiului, intens prezent în Renaștere, perioadă de absolutizare a regulelor aristoteliene. Pentru noi, astăzi, nu se poate concepe final mai stângaci, mai simplist, pentru un conflict literar, dramatic sau epic. Dar ***într-o epocă simultană sau imediat ulterioară marilor descoperiri geografice, în care orizonturile se lărgeau și legile comerțului începeau să se afirme ca supreme, puterea unei țări era puterea pânzelor de la corăbiile sale***. Ca și în Grecia și Roma antică, de unde ne-au venit comediile lui Menandru, Plaut, Terențiu.

Soarta oamenilor plecați pe mare, a familiilor lor, dar și a negustorilor, bancherilor, armatorilor ce-i comanditau și a tuturor celor depinzând de aceștia stătea la discreția talazurilor. Nu e de mirare că tema averii prăpădite în naufragiu, dar și a pierderilor de vieți omenești, a risipirii familiei, făcea să vibreze corzi dureroase în sufletele a întregi popoare.

Ce alta, mai limpede, demonstrație privind influența orizontului de așteptare estetică asupra tematicii literare și dramatice decât succesul improbabilelor povești cu familii despărțite de furtună și reunite după zeci și zeci de ani ? Era visul cel mai drag, deși speranța cea mai deșartă a generații după generații: poate, cândva, peste o lună sau peste ani și ani cel pierit va reapărea. Preferabil, bogat și puternic. Sigur, cu un unic dor: să-și regăsească și să-și înavuțească familia. În mod ciudat, nimeni nu și-l închipuia pe dragul dispărut, în cazul în care marea i-a fost milostivă, stabilit pe alte meleaguri, căsătorit și cu o casă de copii. Cât de mare sărăcie exprimă această absurdă speranță ne amintește un personaj din *Titanic Vals*, Chiriachița, care se închină cu evlavie când se pomenește de improbabilul naufragiu al bogătașului familiei (rugăciune, culmea, *ascultată* !).

Iar teatrul să nu uităm, a strălucit mai ales în zonele marilor puteri maritime: Grecia, Veneția, Spania, Anglia; în Franța, paradoxal sau nu, se afirmă aproximativ odată cu impunerea ei ca (relativ) mare putere maritimă. Comedia *Cinquecento*-ului italian absolutizează aproape procedeul, mergând până la a "lipi" un conflict secundar bazat pe un *qui-pro-quo* trăit de doi frați gemeni, Lidio și Santilla, unei povești din *Decameron* în care nătărăului notoriu, Calandro, i se aprind călcâiele după amantul nevestei, care vine în casă deghizat în femeie. Comedia lui Bernardo Dovizzi da Bibbiena, *Calandria*, a servit de sursă shakespearienei *The Twelfth Night; or, As You Will*; dar nu alte procedee aplică Ariosto, Giovanni Maria Cecchi, Anibal Caro sau Gianbattista della Porta.

Shakespeare însuși, supunându-se gustului epocii, folosește frecvent motivul *furtunii pe mare*, prea frecvent pentru a mai enumera aici episoadele. Dar el avea a se supune unui univers de așteptare destul de riguros; de aceea va avea grijă să-și instrumentalizeze serios prezența motivului. Acolo unde furtuna nu "joacă" însăși, ca în *Othello, The Moor of Venice, The Winter's Tale, Anthony and Cleopatra, The Tempest*, avem de-a face cu averi pierdute în furtună (*The Merchand of Venice, Measure for Measure, Timon of Athens*), cu rude pierdute în furtună sau măcar cu fapte vitejești săvârșite în timp de furtună, ca în *Hamlet, Prince of Denmark* sau *Henry V)*. De câteva ori apare și ca evidentă minciună a unui personaj pentru a-și scuza sărăcia. *Folosește însă* ***numai de trei ori motivul familiei despărțite de naufragiu și reunite după mai multă sau mai puțină vreme***. Și anume în *The Comedy of Errors (Comedia erorilor)*, în *Twelfh Night; or, What you will (A douăsprezecea noapte, sau Ce doriți)* și în *Pericles*.

Cu *Pericles* e mai simplu: al cincilea act, în care Pericles și Perdita își regăsesc soția, respectiv mama, ca preoteasă a unui templu, este practic inutil. E adevărat că nici nu e scris de Shakespeare. Făcând concesii gustului euphuist al epocii, membrii trupei

Scanned with CamScanner

au insistat ca acesta să colaboreze cu mai tânărul, mai slabul meseriaş, dar mai "modernul" John Fletcher la o serie de piese (*Pericles, Troilus and Cressida, The Two Noble Kinsmen*, recent inclusă în *canon*-ul shakespearian), aşa cum vor insista, mai târziu, ca "lebăda de pe Avon" să se retragă, lăsând locul celuilalt. S-a discutat mult şi asupra paternităţii altor texte. Dar aşa naiv cum este, textul lasă loc şi unei grave greşeli de documentare, mai mult ca sigur datorate superficialului Fletcher: în ultimul act zeiţa Diana îl convoacă *deus ex machina* (prin intermediul şi mai improbabilului somn subit care îl copleşeşte) pe eroul titular în templul său din Efes, unde este „mare preoteasă" nimeni alta decât Thaisa, soţia pierdută în naufragiu; prilej pentru ultima recunoaştere.

Niciodată, o ştim bine, nici o femeie măritată n-ar fi putut ajunge nici măcar *slujitoare*, darămite preoteasă într-un templu al Hestiei/Vesta, Artemis/Diana sau Athena/Minerva; locul era rezervat celor ce depuneau din adolescenţa mică jurământul de castitate. Părăsirea tagmei era dificilă şi, uneori, periculoasă; dovadă – Rhea Silvia. Desigur, autorul/autorii fac o analogie cu situaţia multor femei creştine care, rămase singure pe lume, se retrăgeau la mănăstire. Dar concepţia antică era alta. Şi, îndrăznim a zice, Shakespeare ***nu face*** asemenea greşeli; episoade din *Measure for Measure, The Comedy of Errors* sau *The Winter's Tale* o atestă.

*

Încurcături şi permutări. În *The Comedy of Errors/Comedia erorilor*, *„cea mai puţin romantică dintre comediile lui Shakespeare"*[1] iarăşi, nu e complicat de urmărit funcţionalitatea procedeului. Piesa e nu doar cea mai puţin lirică dintre comediile astfel clasificate, dar e şi *prima* comedie shakespeariană, scrisă, conform obiceiului renascentist, într-un tributarism total faţă de originalele antice, în cazul de faţă comedia plautiană *Menæchmi*, bazată, ca şi ecoul său englezesc, pe un *qui-pro-quo* posibil doar în cazul unei perechi de gemeni, de data aceasta de acelaşi sex. Shakespeare va supralicita, dublând perechea de gemeni cu o alta, de sclavi, pentru a spori încurcăturile. Aceasta, probabil, şi ca un ecou al unei alte comedii bazate pe combinaţiile de patru elemente luate câte două, cum se spune în teoria mulţimilor, ne referim la *Amphitruo*.

Numele servitorilor (Dromio) şi tonul dialogului produs de încurcături se va trage dintr-o altă piesă elisabetană de succes, *Mother Bombie*, de John Lyly. Nu e cu neputinţă ca actorii care avuseseră succes o dată cu personajele să dorească să le reia, poate chiar la cererea publicului; s-a mai întâmplat şi cu Falstaff şi cu alţi eroi.

Având, aşadar, pe cei doi Antipholus, din Syracusa şi din Efes (A şi A') şi pe cei doi Dromio simetrici (D şi D'), putem, aşadar, obţine patru perechi combinatorii: A+D', A'+D, A+D, A'+D'. Adăugând la aceasta şi contextul (*groaza celor doi proaspeţi sosiţi de a se vedea perfect cunoscuţi într-un oraş străin, convingerea localnicilor că este doar o pereche (A' şi D') nedumerirea celor doi efesieni de a li se raporta şi reproşa ceea ce nu ştiu a fi făcut, incertitudinea fiecăruia – şi a receptorului – în privinţa comportamentului celui cu care se întâlnesc, ciudăţenia comportamentului celuilalt la întrevederile anterioare, existenţa celor două femei* etc.) obţinem reţeta perfectă a comediei de situaţie, în care, pe deasupra, pentru uşurinţa receptării, **publicul, complice al autorului dintru început, este singurul atotştiutor**, singura dificultate fiind să urmăreşti caruselul încurcăturilor (respectiv, pentru regizor, să facă simultan plauzibile

[1] R. A. Foakes, *The Comedy of Errors*, în vol. *The Arden Shakespeare*, p. XVII; ap. Leon Levi̧chi, *Comedia erorilor. Comentarii*, în *Shakespeare. Teatru* (vol. II). Bucureşti: Editura Univers, 1983, p. 150.

Scanned with CamScanner

confundarea celor patru *de către personaje* şi **recunoaşterea** imediată *de către cei din sală*: detalii de costum, gestică, sau accent). Explicaţia vine în final, aproape o uşurare pentru un *imbroglio* ce putea să dureze la nesfârşit (şi să nu uităm că există şi astăzi seriale bazate pe gemelaritatea univitelină, care durează câtă vreme găsesc bani producătorii).

La Shakespeare, entropia situaţională este amplificată şi de o maică stareţă (*Lady Abbess*) în mănăstirea căreia se refugiază *Antipholus of Syracuse*, gata să-şi piardă minţile de atâtea inexplicabile complicaţii, maică stareţă în care fericitul tată, *Ægeon*, care şi-a regăsit şi fiul pierdut de mult, pe lângă cel pierdut mai de curând, îşi regăseşte şi soţia, *Æmilia*, lăsându-ne pe noi să ne întrebăm doar de ce, în atâţia ani, cei doi soţi, relativ concetăţeni, n-au apucat să afle unul de altul (răspunsul e simplu, la nivelul orizontului de aşteptare al epocii: pentru că nu "venise încă destinatul ceas"):

„ABESS – [...]Speak, old Ægeon, if thou be'st the man
That hadst a wife once called Æmilia
That bore thee at a burden two fair sons:
O, if thou be'st the same Ægeon, speak
And speak unto the same Æmilia !
ÆGEON – If I dream not, thou are Æmilia [...]"[1]

STAREŢA – Spune, Ægeon,dacă tu eşti cel
Ce-avu de soaţă pe Æmilia
Ce-ţi dărui doi fii frumoşi deodată
O, de eşti chiar tu Ægeon, vorbeşte
Şi vei vorbi chiar cu Æmilia
ÆGEON – De nu visez, eşti tu, Æmilia...

Poate nu este aceasta cea mai puternică dintre comediile shakespeariene, sigur nu este cea mai originală. Dar ea a fost scrisă pentru alt – şi jucată în 1594 în faţa altui – public decât cel pentru care va scrie mai târziu autorul, publicul premierei absolute fiind compus din studenţii şi juriştii de la *Gray's Inn*, al treilea colegiu în ierarhia vremii, oameni educaţi exclusiv în spirit clasic, întru admiraţia modelelor antice. De aici, datorită marii presiuni a orizontului de aşteptare a publicului premierei absolute, recursul la subiectul consacrat, căruia autorul nu se poate abţine să nu-i aducă, mai mult decât prin localizare, o savoare şi o prospeţime strict caracteristică.

*

Qui-pro-quo* şi *travesti. *The Twelfth Night; or, As you will* este şi ea bazată parţial pe confundarea sistematică – şi, de data aceasta, intenţionată, cel puţin în parte – a unei perechi de gemeni, complicată prin *travesti*-ul Violei, intrepida eroină, dornică a trece drept fratele său Sebastian pe care îl crede mort. *Travesti*-ul are de data aceasta funcţie foarte concret-referenţială: scăpată din naufragiu, rămasă fără ocrotirea unicei rude de sex masculin într-o ţară străină, Viola riscă, practic, orice: raptul, sclavia, violul, sechestrarea întru prostituţie etc. Efectiv, porturile erau pline de asemenea fiinţe "ale nimănui", adică ale cui punea mâna pe ele, scăpate din naufragii, răpite şi vândute de corsari, ademenite să părăsească siguranţa corăbiei, vândute direct de corăbieri sau rătăcite. Stratagema sa ingenioasă îi permite supravieţuirea onorabilă, dar n-o scuteşte de încurcăturile produse de pasiunea subită a frigidei Olivia pentru noua sa ipostază. Apariţia lui Sebastian complică şi apoi rezolvă acest *imbroglio*, dar comicul piesei nu mai rezidă aici, ca în comedia anterior discutată, ci în savurosul conflict secundar, păcălirea parvenitului Malvolio, adus în stare de *hybris* de propriile sale fumuri şi de complotul lui Sir Toby Belch şi a acoliţilor săi. Nu va mai fi o comedie a ceea ce se numeşte în engleză *„an onest mistake"*, o încurcătură neintenţionată, aşadar comic de situaţie, ci, ca şi *The Merry Wives of Windsor*, o teribilă întrecere a păcălelilor, un carusel al farselor. De aceea şi recunoaşterea din final cade uşor ca tensiune, neavând nimic nescontat; senzaţia ultimă este chiar că bietul Malvolio este nemeritat de victimizat. Singura problemă a piesei este **cum ar putea fi făcută foarte**

[1] W. Shakespeare, ed. cit., p. 185.

Scanned with CamScanner

credibilă. Pentru Shakespeare era mai simplu, rolurile de femei fiind jucate de tineri travestiţi, să găsească o pereche de gemeni, fie şi plurivitelini şi să-i îmbrace la fel; sau să apeleze la artificii de mască ori machiaj. Dar noi astăzi ştim că gemenii identici – adică monovitelini – *sunt şi de sexe identice*. Oricum, aceste *finaluri fericite* bazate pe recunoaştere, chiar atât de bine scrise cum le găsim în dramaturgia Divinului Brit, nu mai spun nimic unui spectator modern, fiind simple *happy ending*-uri de tip convenţional, răspunzând noţional unei prejudecăţi culturale, adică orizontului de aşteptare al spectatorului vremii lui Shakespeare.

*

Hamlet sau primatul modei. Cea mai interesantă influenţă a orizontului de aşteptare a publicului din întregul *canon* shakespearian o găsim totuşi în finalul piesei *Hamlet, Prince of Denmark*. Avem în acest caz de-a face, propriu-zis, cu un *anti-happy ending*. Pentru a înţelege aceasta, trebuie să reconstituim puţin traseul legendei prinţului danez, neuitând a aminti un fapt: critica literară de specialitate vorbeşte insistent despre Hamlet ca despre o reluare renascentistă a *Orestiei*, în tema sa fundamentală: răzbunarea tatălui ucis prin trădare de cei apropiaţi. În literatura nordică, tema revine frecvent, cum se şi cuvine unui asemenea subiect nelipsit de senzaţional. Astfel:

- Izvoare islandeze menţionează, în opera poetului danez Snaebjörn, în cântecele skalzilor nordici Bragi cel Bătrân (cca 850), Thiadolf sau Eilif (sec. X p.Ch.) o *saga*, *Amleth*, prezentând în mare cunoscuta poveste, localizată în Jutlanda. Deosebirile constau în aceea că prinţul Amleth nu e de sânge regal decât prin mamă, Geirthrude, devenită şi aici soţia fratelui asasin; deci miza conflictului iniţial nu mai este tronul regal. *Saga* povesteşte cum, pentru a-şi scăpa capul şi a plănui răzbunarea, Amleth mimează o vreme nebunia, care-i şi ajută să prăbuşească draperiile în flăcări peste vinovaţi la ospăţ, să-i omoare şi, lepădând prefăcătoria, să-şi ocupe locul cuvenit la curte, devenind un războinic viteaz, după care a trăit destul şi, deşi nu a ajuns la adânci bătrâneţi, a căzut în floarea vârstei în luptă, accedând deci onorabil în Walhalla. Numele însuşi al eroului, *Amleth*, înseamnă în juta locală 'netot', 'nebun', 'prost'. Nu vor lipsi încercările de a-i demasca eroului falsa nebunie, convorbirile supravegheate cu mama sa şi cu prietena din copilărie, prietenul credincios care-l ţine la curent cu complotul.
- Saxo Grammaticus, în cărţile a treia şi a patra în ale sale *Historiæ Danicæ*, scrise la sfârşitul secolului al XII-lea (publicate în 1514, deci justificând interesul publicului pentru subiect), reia tema, dar nu modifică întru nimic finalul. Multe detalii ale viitoarei variante shakespeariene apar acum (reproşurile lui Hamlet, către mamă, ezitarea soţului de a-i face rău eroului pentru a menaja durerea mamei etc.) Opera lui Saxo Grammaticus, mult tradusă în epocă, va fi fost cunoscută lui Shakespeare, fiind considerată principala sursă a operei.
- În fine, cercetătorii au vorbit despre o variantă primă a piesei în discuţie, convenţional numită **Ur-Hamlet*, ca şi despre o variantă a piesei scrisă de Thomas Kyd, necunoscute însă strict documentar.

Desigur, nicio operă nu provine dintr-o sursă singulară; dacă ar proveni, aproape sigur că opera nu ar fi de foarte mare valoare; şi multe ecranizări simpliste ale operelor literare o dovedesc pe deplin.

De ce, totuşi, Shakespeare renunţă la finalul, dacă nu fericit, măcar justiţiar şi produce în finalul piesei o asemenea cascadă de morţi, majoritatea inutile, începând cu cea a eroului titular? **Pentru a răspunde gustului „spaniol" al epocii**, adjectivul nemaiavând în epocă nimic de-a face cu geografia sau măcar cu moda: *'spanish'* devenise, cum am mai arătat, un termen de resort estetic, însemnând dramatic, sangvinolent şi vindicativ laolaltă, menit să moralizeze aristotelian pe spectator, în descendenţa teatrului medieval şi a celui renascentist spaniol. Un *happy ending*, fie el şi reparator, ar fi stricat amploarea

Scanned with CamScanner

moralizatoare spectacolului, l-ar fi făcut mai puțin „cutremurător".

Acest senzaționalism avea, împotriva aparențelor, o coloratură religioasă: biserica aprecia asemeni metode de a reaminti oamenilor *ce se întâmplă când făpturile muritoare se lasă pradă păcatelor, adică impulsurilor lor naturale: moarte, dezastru, nefericire generală*. Este un *hybris* medieval și renascentist *sui-generis*. Reamintim pe deasupra că, la origine, piesa era scrisă ca o comedie moralizatoare de caracter, o satiră a șovăielii în probleme de onoare, bietul prinț (jucat la premieră de pântecosul John Burbage; cf. și replica reginei din actul al V-lea: *„He's fat, and scant of breath"*, 'e gras și are răsuflarea scurtă' – ceea ce amintește și reprezentarea din epocă a englezilor despre danezi) nefiind o conștiință problematizantă, cum îl știm noi astăzi, ci un „exemplu negativ" de ezitare atunci când vocea sângelui și onoarea cerea răzbunare; a se vedea și filiația orestiană. Un anti-*happy ending*, așadar, care nu are nici o altă funcție decât de a reflecta încotro mergea gustul epocii, de a răspunde orizontului de așteptare estetică.

*

Indiferența finalului. Este, dintr-un anume punct de vedere, adevărată măcar o parte din afirmația mai sus citată a Adrianei Mitescu, aceea potrivit căreia

„happyend-*ul este specific dramei și comediei burgheze, care aduc în scenă probleme ale vieții cotidiene, făcând posibilă o rezolvare firească și optimistă a conflictului*".

Este adevărată cel puțin din punct de vedere istoric. Comedia „burgheză" (presupunem că prin acest termen autoarea numește literatura secolelor al XVIII-lea și mai ales al XIX-lea) a eșuat repede în facil, în bulevardier, pe măsură ce drama realistă, psihologică, naturalistă câștiga teren în ochii publicului: burghezia, clasă serioasă și *„producătoare"*, cum o va numi Ibrăileanu, nu făcea mare diferență între comedie și comèdie, sesizând prea puțin relevanța estetică a comicului (*„Ce să mai căutăm la comèdiile alea nemțești, **niște mofturi**; dăm parale și nu înțelegem nimica..."* va exclama Jupân Dumitrache, excedat de insistențele cumnatei). **Drama**, în schimb, mai ales cea inspirată din viața familiei, câștigă teren pe măsura includerii a noi și noi categorii sociale în mica burghezie (micii meșteșugari și negustori, funcționari, intelectuali, femei independente materialicește) și, consecutiv, ridicării stachetei pretențiilor sociale ale acestora.

Este de comentat aici, cel puțin în treacăt, aspectul istoric. Secolul XVIII și începutul celui de-al XIX-lea au cunoscut supremația culturii franceze, etalon în epocă al instrucției și rafinamentului artistic și social. A doua jumătate a secolului al XIX-lea este marcată de ascendentul unui nou imperiu: cel *britanic*. Devenită o mare putere economică și militară, Anglia este în drept să-și impună și modelul cultural, marcat de un mercantilism puternic (până astăzi, de pildă, în Marea Britanie, Statele Unite, Australia, Canada operele literare sunt *cumpărate* de editor/producător de teatru sau film care, devenind proprietar *de facto*, are, normal, dreptul să facă orice modificări i se par de cuviință, pentru ca opera să se vândă cât mai bine, adică *să răspundă orizontului de așteptare a unor categorii cât mai largi*) dar și de o anumită coloratură etică.

Or, Anglia ultimei jumătăți de secol al XIX-lea este Anglia victoriană. Văduva regină Victoria își propusese, printre altele, corijarea unor moravuri care, în perioada anterioară, atinseseră într-adevăr un prag de degradare incredibil, literatura secolelor precedente este mărturie în acest sens. De aici, ceea ce un poet va numi mai târziu „teroarea bunului simț", *o literatură voit orientată spre etic, spre sensibilitate, spre rezolvarea*

Scanned with CamScanner

în mod cât mai justiţiar, mai „elegant", mai profund moral a unui conflict literar. Operele autorilor vremii, începând cu Thomas Hardy şi Dickens şi terminând cu Chesterton, Kipling şi Wilde stau mărturie. Acestor romane şi piese de teatru, *happy ending*-ul le este inevitabil. Dar *happy ending*-ul în sine este oarecum secundar justiţiarismului, „rezolvarea fericită" însemnând mai ales că *s-a făcut dreptate nedreptăţiţilor.* Se substituie aici un criteriu moral, dreptatea, celui estetic, emoţia, reflectând nu numai concepţia epocii, dar şi o anumită coloratură filosofică, adică raţională. Şi *happy ending*-ul devine oarecum indiferent, însemnând mai ales victoria morală, satisfacţia catharctică a celui ce părăseşte sala că *„n-a rămas jos"*, cum ar fi spus un personaj caragialian, că răul n-a biruit.

Mai departe, dacă împăcarea şi fericirea erau generale, pentru spectatorul de teatru al clasei mijlocii aceasta *devenea tot un fapt etic*: ei, vezi, aşa e bine, aşa e frumos, să se împace lumea, să se facă dreptate bieţilor amărâţi, să o ia în căsătorie pe biata fată compromisă, să recunoască furtul/intriga/minciuna etc. *„Aşa te-nvaţă !"* cum ar fi spus Jupân Dumitrache, unul dintre primele personaje-spectator din literatura noastră dramatică. ***Happy ending*-ul ca factor catharctic, satisfacţia emoţională a-morală *în sine* nu intra în vederile acestei categorii.**

Stabilind *„modelele de interacţiune ale identificării cu eroul literar" (asociativă, admirativă, simpatetică, katharctică, ironică)*[1], Hans Robert Jauss vorbeşte, cum aminteam anterior, despre pericolul acestui procedeu *„culinaristic"* de a da consumatorului de artă (cititor, privitor, spectator) totdeauna ceea ce aşteaptă şi numai cât aşteaptă. Pericol dublu: al **plafonării ofertantului** şi al **scăderii valorice continue a cererii**, ceea ce, în timp, duce la degradarea imparabilă a genului.

Dar încă şi astăzi, într-o măsură tot mai mare, arta are nevoie de sponsorizare; deci ea va fi instrumentalizată de comanditar, având a produce cât mai mult profit (material sau ideologic). Societăţile dirijiste (în general cele totalitariste) au investit în artă *cu scop propagandistic*; economiile de piaţă fac din ea *o marfă pur şi simplu.*

Este greu de spus care alternativă este preferabilă; dar tristă soartă are esteticul în oricare dintre cazuri. Lipsită de alt comanditar decât cererea masei amorfe, odată cu scăderea costurilor de producţie, arta involuează, iată, spre limita minimă a provocării estetice, spre pragul manelismului.

*

Polimorfismul indiferenţei. Exemplul cel mai strălucit al irelevanţei unui *happy ending* din punctul de vedere al structurilor dramatice îl prezintă, în acest sens, *O casă cu păpuşi* de Henrik Ibsen, mai bine cunoscută antonomastic prin personajul său central, *Nora*. Aceasta, cu grave riscuri privind onorabilitatea familiei, a comis crime impardonabile pentru morala vremii: *a împrumutat bani fără consimţământul soţului, i-a falsificat chiar semnătura.* Dar, mai grav din punctul de vedere al acestuia, *şi-a depăşit atribuţiile familiale*, infirmându-şi condiţia de „veveriţă", „păpuşă" şi „ciocârlie" a casei, *hybris* impardonabil pentru mentalitatea acestuia. Ea, care nu-i ieşea din cuvânt nici măcar în privinţa meschinăriilor sale cu pretenţii "educative" (precum celebra interdicţie a pralinelor care, după ce înseamnă risipă de bani, strică şi dinţii), se dovedeşte o fiinţă *„ascunsă"*, *„ipocrită"*, care *„l-a minţit ani de-a rândul cu bună ştiinţă"*. Este demnă de oprobriu deşi ea, fericită în condiţia ei de soţie şi mamă iubită şi iubitoare, ***nici n-ar fi visat să facă toate acestea dacă n-ar fi fost vorba de salvarea vieţii şi respectabilităţii soţului***

[1] Hans Robert Jauss ,vol. cit. p. 257.

Scanned with CamScanner

ei; iar povara secretului o aduce în pragul dezechilibrului nervos.

Deznodământul crizei va fi fericit din punctul de vedere al moralei epocii (deşi cam marcat de coincidenţa *deus ex machina* a prietenei eroinei, Doamna Linde, cu femeia care prin mariajul ei mercantil a determinat cinismul cămătarului), dar pentru Nora acest final va însemna **revelaţia desconsiderării sale ca persoană şi ca tovarăşă de viaţă**, drept care, cu un curaj ce-i depăşeşte epoca, se va hotărî să lase în urma ei minciuna cotidiană, încercând o viaţă pe cont propriu.

Ibsen pune aici o problemă serioasă şi acută în societatea sfârşitului de secol (piesa a avut premiera absolută în 1879, fiind primul succes de proporţii europene al autorului), problema drepturilor femeii şi a emancipării ei de sub tutela strictă şi, uneori, iraţională a soţului, variantă modernă de Arnolphe, cu tot cu convingerea întru justeţea opiniilor sale. Să nu uităm că imaginea femeii ca individualitate, nu ca *bun legal* al bărbatului şi zugrăvirea sufletului acesteia au fost o temă majoră a epocii. Nu numai soţia cuminte şi nedreptăţită devine acum personaj literar, dar şi *„la femme qui tombe"*, declasata social, devenită „de moravuri uşoare" datorită iresponsabilităţii şi desconsiderării bărbatului şi societăţii; acum apar *La Dame aux camélias* a lui A. Dumas-fiul (1848 – romanul, 1852 – drama), *Anna Karenina* de Lev Tolstoi (1876-1877) *Tess of the D'Urberville* a lui Thomas Hardy (1982), romanele conţinând conflicte sau măcar personaje tematice ale lui Zola, Balzac, Turgheniev, Dostoievski, Thackeray sau Dickens, pentru a nu cita decât acestea. S-a vorbit chiar de o „modă" a emancipării feminine, ce va culmina cu iritantele sufragete, dar şi cu dreptul universal de vot; Ibsen a înţeles să se alăture acestui curent de opinie.

Din această perspectivă el ne apare la fel de preocupat de psihologia feminină ca odinioară Euripide, piesele sale, ca şi ale anticului, abundând în eroine puternice, deşi obidite, care refuză să se supună unui destin umilitor, fie şi cu preţul declasării şi oprobriului. E o temă care se subsumează celeilalte teme dragi autorului, tema „realizării de sine", a afirmării eului în raport cu fariseismul social, de esenţă, evident, nietzsche-eană şi kierkegaard-iană. Mai toate piesele sale conţin un personaj feminin care are de luptat cu cel mai inatacabil sistem de opresiune: *acela al convenţiilor sociale, al prejudecăţilor.*

Dar reprezentaţia dramatică îşi are legile ei; şi Ibsen n-a ezitat să conceadă publicului raza de lumină pe care o cerea orizontul de aşteptare al acestuia. El a improvizat cel puţin încă două finaluri acreditate oficial. Unul pentru premiera de la Christiana (Nora nu suportă ideea despărţirii de copii şi se lasă înduplecată să rămână lângă aceştia, cu preţul unui connubiu formal în propria sa casă) şi unul pentru premiera berlineză când, presat de opinia publică (fusese persuadat că se aştepta un alt final, o rezolvare întrutotul fericită şi egalmente lacrimogenă a conflictului) Ibsen scrie un epilog în care Nora, singură în marele oraş, încercând să-şi făurească propriul drum, primeşte vizita soţului, care, pe lângă o tiradă din care rezultă că a înţeles şi se căieşte, produce şi un cornet cu prealabil repudiatele praline. *„Minune* !" strigă Nora, aruncându-se de gâtul lui Helmer. Cortina.

Niciunul dintre aceste finaluri nu au fost reţinute de Ibsen, nici măcar cu valoare documentară, în ediţiile operelor sale. Nici nu erau *happy ending*-uri propriu-zise, ci simple concesii trecătoare făcute orizontului de aşteptare estetică al unui public sau altul. Iar Ovidiu Drâmba are dreptate când afirmă că

„Adevărul e că Ibsen realizase – pentru sine – deznodământul dramatic înainte de scena finală; acest final nu-l interesează prea mult, de aceea a şi acceptat atât de uşor să scrie şi un alt final [...]"[1]

[1] O. Drâmba, *Henrik Ibsen, fondatorul teatrului modern*. Studiu introductiv pentru Henrik Ibsen, *Teatru. În trei volume*. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. XXXVII.

Scanned with CamScanner

Cehov, în schimb, nu va nutri nici un fel de iluzii în privinţa unei eventuale funcţii reparatorii a *happy ending*-ului. Şi ca şi el şi înaintea lui, Griboedov, Ostrovski, Tolstoi. Dar ei se adresau acelei entităţi indescriptibile din exterior care s-a numit „sufletul slav", care îmbină o anumită metafizică empirică (structurată pe aceleaşi linii pe care Blaga construia spaţiul mioritic, *mutatis mutandis,* respectiv pe conştientizarea amplorii creaţiei divine pe care ţi-o dă orizontul nelimitat al stepei) cu un creştinism extatic, pătruns de un sentiment concret de vinovăţie în faţa păcatului privit ca o categorie exhaustivă.

Proza şi dramaturgia scurtă cehoviană sunt limpezi, uşor satirice, senine. Finalurile „pieselor mari" sunt tragice, într-o notă de seriozitate reculeasă, indirect moralizatoare. Confesiunea Zarecinnei şi înţelegerea faptului că pe lumea asta *„ne este dat să suferim"* relativizează sinuciderea inadaptatului Treplev; curajul celor trei surori în faţa vieţii care le privează de orice speranţă este întărit de contemplarea ratării tuturor poveştilor de dragoste; replica Soniei către urgisitul Vania *„Să muncim. Încet, încet, o să uiţi..."* sau hotărârea bătrânului Firs să fie îngropat între dărâmăturile casei demonstrează că, pentru Cehov, nu exista decât un singur final fericit: asumarea destinului, căci **drama nu o provoacă suferinţele, ci *zbaterea de a înţelege cu ce le-ai meritat***. Or, Cehov, ca şi renascentiştii spanioli, şi-a subintitulat toate piesele ***comedii***.

*

Un *happy ending* alegoric şi justiţiar. Alt exemplu de *happy ending* care nu intenţionează să rezolve nimic şi nici să remedieze măcar destinul personajului îl găsim în piesa *L'Alouette* de Jean Anouilh. Iarăşi o piesă arhicunoscută, dedicată Jeannei D'Arc,

„[...]ciocârlia aceea micuţă cântând pe cerul Franţei, deasupra capetelor infanteriştilor ei"

cum o caracterizează duşmanul ei cel mai aprig, precizând:

*„[...] E imponderabilul. [...] Aceste două note limpezi, cântecul acesta vesel şi fără sens al unei ciocârlii care stă nemişcată în soare în timp ce se trage asupra ei, aceasta e adevărata Franţă (*Adaugă*) Sau, în sfârşit, ceea ce are ea mai bun..."*[1]

Este, probabil, cea mai patriotică piesă (de valoare) scrisă în secolul nostru; nu e de mirare, premiera ei a avut loc în 1952, într-un moment în care ecourile războiului şi ale eroismului francezilor, confruntaţi cu ocupaţia şi văzându-şi ţara atâta vreme teatru de război, ca şi predecesorii lor din vremea Războiului de O Sută de Ani, nu încetaseră încă să-i emoţioneze pe aceştia puternic şi nemijlocit.

Avem astfel un nou exemplu de influenţă a orizontului de aşteptare, în speţă a **momentului istoric**, asupra receptării operei dramatice în ansamblul ei. Drama *Despot Vodă*, cum spuneam, va fi însemnat altceva pentru spectatorii premierei absolute, în acel moment 1879 când opinia publică era încă împărţită în privinţa instaurării dinastiei de Hohenzollern decât are pentru noi astăzi; *Avram Iancu* al lui Blaga va însemna oricând pentru un român transilvănean mult mai mult decât pentru un „regăţean"; romanele lui Sadoveanu privind istoria Moldovei nu spun mare lucru unui muntean; Caragiale sau Nuşiĉ au fost clasificaţi în Franţa drept comediografi bulevardieri, în genul lui Labiche etc. Factorul geografic şi cel istoric, mutaţiile axiologice şi sociale, factorul lingvistic în sine au o relevanţă mult mai mare decât sunt creditate îndeobşte.

Dintre modalităţile de prezentare a unui personaj semi-legendar, *L'Alouette* adoptă simplitatea criteriului cronologic în prezentarea destinului eroinei, în detrimentul celui

[1] Jean Anouilh, *Ciocârlia*. În româneşte de Valentin Lipatti. În vol. *Teatru francez contemporan*. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală 1964, p. 84.

Scanned with CamScanner

mai curent, anume decuparea unui moment esențial din viața personajului emblematic, o ia, altfel spus, aproape *ab ovo*. Vom avea așadar, într-o dezbatere „la scenă deschisă", un fel de rejudecare a Jeannei D'Arc, nu neapărat a condamnării, nu e un proces istorico-literar, cât a întregii sale vieți, din perspectivă umană. Rejudecare în care sunt implicate toate personajele, fără rigorile succesiunii cronologice, o povestire simplă până aproape de epic a vieții sale, cuprinzând *primirea misiunii de la trimișii divini și frica obtuză a părinților, dificila croire a drumului către curte, scena semilegendară a recunoașterii regelui deghizat și ascuns între curteni, ascendentul său moral asupra căpeteniilor de oaste, victoriile, părăsirea, capturarea și trădarea regală, procesul și frământările sale de conștiință, condamnarea,* până suntem aduși în pragul *arderii pe rug*. E legată de stâlp, zdrobită psihologic, toți artizanii pieirii ei o compătimesc dar o acuză *pe ea* pentru suferința pe care acest *„moment greu de trecut"* (Regele) li-l provoacă. Deodată apare Beaudricourt, primul și cel mai greu de convins din legiunea fidelilor ei, care strigă:

*„BEAUDRICOURT – Opriți ! Opriți ! Opriți ! [...] Uf ! Am ajuns la timp ! [...] Nu se poate sfârși așa, monseniore ! N-am jucat încoronarea ! **S-a spus că vom juca tot** ! Nu e drept ! Ioana trebuie să joace încoronarea, face parte din povestea ei !*

CAUCHON (episcopul care a condus procesul, nn.– surprins) *– Adevărat ! Era să comitem o nedreptate !*

CAROL (regele care a profitat de victoriile eroinei, pentru ca apoi să se descotorosească de ea, nn.) *Vedeți? Eram sigur că o să-mi uitați încoronarea! Nimeni nu se gândește la încoronarea mea! Și doar m-a costat destul."*[1]

Și, în sunet de clopote și de fanfare, privită cu mândrie de familia care o bătuse și aproape o alungase de acasă când și-a mărturisit gândurile, Jeanne D'Arc participă de la locul de cinste la încoronarea regelui ei, a creației ei celei mai dragi, pentru care s-a luptat și pentru care va muri pe rug.

Happy ending. Fără relevanță pentru povestea în sine. Dar, scopul conflictului fiind a-i face dreptate mult calomniatei eroine (și, alegoric, multîncercatei Franțe), de a genera o reabilitare morală, ca orice proces literar sau istoric *post factum*, drept era ca finalul să reprezinte apoteoza ei, momentul când își împlinise atât de improbabila sa misiune. După care, biată unealtă a Puterii Divine care-și sfârșise menirea, putea să moară împăcată. Anouilh instrumentalizează așadar *happy ending*-ul „la vedere", amintindu-ne că și noi, cititori sau spectatori, cunoaștem convenția: **un final fericit n-are nimic de-a face cu logica conflictului literar, ci cu bucuria catharctică a celor pentru care a fost scrisă.**

*

Suprema ironie a happy ending-ului. Denunțarea – era să zicem *demascarea – happy ending*-ului ca procedeu extraestetic de procurare a unei cât de mărunte satisfacții finale o întâlnim însă în piesa lui Brecht – Die *Dreigroschenoper/ Opera de trei parale.*

Poate niciunde în istoria literaturii dramatice nu apare atât de precis formulată acea **relație între comanda socială și proteismul textual** ca în finalul piesei lui Brecht, *Dreigroschenoper*, poate cea mai ilustrativă pentru mult postulata „distanțare" brechtiană, și nu mai puțin pentru curentul *Neue Sachlichkeit* (noua obiectivitate), mișcare postexpresionistă căreia dramaturgul a fost raliat, împreună cu Erwin Piscator și Alfred Döblin, pentru a nu-i numi decât pe doi dintre cei mai apropiați colaboratori ai săi.

[1] *Id.*, p. 125.

Scanned with CamScanner

Reamintim: Mackie Messer a căzut victimă propriilor sale inconstanţe, „robiei trupeşti" şi nechibzuinţei de a fi minimalizat puterea „socrului" său Jonathan Jeremiah Peachum, rege al pegrei şi ameninţările acestuia: a fost denunţat, prins şi, urmărit fiind pentru crimele sale de multă vreme, acum este adus la spânzurătoare. Însuşi Brown, comandantul poliţiei din Londra, fostul său camarad de arme, va patrona executarea sentinţei, în pofida regretelor şi remuşcărilor care-l încearcă. Personajele ies iarăşi din propria lor „piele", anulând absorbţia catharctică şi amintindu-ne nouă, receptorilor, că nu suntem în interiorul unei convenţii imuabile, prin însăşi gura lui Peachum:

„Verehrtes Publikum, wir sind soweit
Und Herr Macheath wird aufgehängt
[...] Damit ihr wenigstens in der Oper seht
Wie einmal Gnade vor Recht ergeht.
Und darum wird, weil wir's gut mit euchen meinen
Jetzt der reitende Bote des Königs erscheinen."
[...]Und so kommt zum guten Ende
Alles unter einen Hut.
Ist das nötige Geld vorhanden
Ist das Ende meinstens gut."[1]

„Onorat public, noi am isprăvit,
Iar domnul Macheath va atârna în streang.
... Ca măcar la operă să puteţi vedea
Cum Mila asupra Legii poate triumfa,
Şi cum suntem de-acord cu orice vă doriţi,
Trimisul regelui, gonind, îndat-o să-l zăriţi.
... Şi-aşa se sfârşi cu bine
Totul; toţi s-au împăcat.
Aţi plătit ce se cuvine?
E finalul minunat."

Premiera piesei a avut loc în 1928. Ultimele strofe (citate selectiv) sunt datate 1930. Este, aşadar, una dintre acele completări inspirate autorului de recitirea operei.

Desigur, onorat public: cu bani, orice se poate cumpăra. Aţi plătit biletul la acest spectacol; aţi devenit *ipso facto* comanditarii noştri. Şi nu aţi venit aici pentru a vă violenta noi nevoia de relaxare, de contrazicere catharctică a brutalităţii prezentului. Vă oferim, deci un *happy ending* cu preţ redus, cu atât mai ieftin cu cât este total neverosimil; nouă ne este indiferent, **nu noi suntem cei ce trebuie să credem în această poveste, *nu noi avem nevoie să credem într-un happy ending*, oricât de gogonat; de altfel, noi, mântuiţi de pericolul *catharsis*-ului, n-am uitat că este o simplă poveste, o ficţiune** (efectul de distanţare postulat de Brecht se baza în bună parte pe aceasta). Nu ducem mai departe explicitarea ironiei pentru a nu strica întregul ei efect, la limita didacticului. Procedeul va fi recognoscibil, tratat, nu cu mai puţină ironie muşcătoare, în *The Knight of the Burning Pestle,* unul dintre primele autoportrete ale teatrului renascentist. Şi nu uităm să amintim că, **de data aceasta, vectorul comanditei sociale era *de jos în sus*, nu obedient faţă de idiosincraziile vreunui personaj ilustru, ci îngăduitor cu năzuinţele puţin raţionale ale unor spectatori de rând**, un nou exemplu de reacţie (făţiş, didactic ironică de această dată) cauzată de acel *feedback* secund, reacţia interpreţilor la expectanţa sălii.

Cele spuse mai sus vorbesc destul despre convenţionalitatea acestui tip de final pentru a mai fi necesar să adăugăm ceva. Evident, totul se petrece pe faţă, iar teatrul lui Brecht, prin emblematicul său efect de distanţare, este *de plano* cea mai bună demonstraţie privind lipsa de funcţionalitate dramatică a *happy ending*-ului, totdeauna direct proporţională cu funcţionalitatea sa psihologică şi, la rigoare, sociologică. Ar mai fi de glosat în privinţa versurilor în sine. *Dacă autorul le aduce aici, este doar pentru a le da caracter didactic, pentru a atrage atenţia publicului asupra acestei funcţii. Publicul **ar şti oricum că un final fericit ar fi fost, tocmai datorită neplauzibilităţii sale, o ipocrizie auctorială, o simplă concesie făcută publicului** în dorinţa ca un final dramatic să nu-i umbrească apetenţa perceptivă şi empatia catharctică.* În acest context, versurile

[1] Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968, p. 96-109.

Scanned with CamScanner

de mai sus, rostite tocmai de implacabilul duşman al lui Mackie Messer, devin inutile, dacă nu le observăm tocmai funcţia de avertizare: **a nu se uita nici o clipă de către spectatori că sunt la discreţia voinţei dramaturgului, care poate, iată, să le conceadă şi improbabilul, neverosimilul, pentru a le respecta copilăreasca dorinţă de a pleca fericiţi măcar de la o ipostază a mimeticului.**

*

***Happy ending* trist.** Tot despre relativitatea *happy ending*-ului, despre programata lipsă de intenţie auctorială de a rezolva realmente ceva prin respectivul procedeu, va fi vorba şi în piesa *Take, Ianke şi Cadâr* de V. I. Popa. Ultima mare piesă a scriitorului, scrisă în 1931 şi jucată în 1932, după care autorul

„[...] plin de amărăciune, părăseşte Teatrul Maria Ventura şi o dată cu aceasta şi activitatea dramatică"[1]

Scrisă în plină perioadă interbelică, marcată de contradicţii ideologice şi de frământări politice, piesa aceasta este o dizertaţie despre prejudecăţi şi despre felul în care acestea pot otrăvi relaţiile interumane. La sfârşit, când, după tribulaţiile cauzate de intenţia de a se căsători a celor doi tineri, prieteni din copilărie, copii ai vechilor prieteni şi tovarăşi de negustorie, băiatul român şi fata evreică, intenţie care a generat seisme în mica mahala patriarhală şi în nedespărţitul grup al celor trei negustori, suspiciuni de adulter şi falsă paternitate, crize de nervi şi răbufnirea unor prejudecăţi reprimate, la sfârşit aşadar, când, datorită răbdării tipic orientale a bătrânului turc toate lucrurile revin pe făgaşul firesc, între Ianke şi Ana se petrece următorul scurt dialog:

„IANKE – [...] Dar ce faceţi din copil ? (problema destinului viitorilor copii ai cuplului a fost una dintre marile semne de întrebare pe parcursul întregii piese – nn.)

ANA – Un om, papa ! Mai departe să nu ne gândim !

IANKE – Dacă crezi tu că te poţi gândi mai departe..."[2]

Abia citind aceste înţelepte replici, în plin *happy ending*, observăm că, de fapt, prin rezolvarea fericită, nu s-a rezolvat nimic. Mahalaua rămâne tot rebarbativă, complotul menit să-i falimenteze pe cei doi rămâne încă o ameninţare severă, cu deosebirea că acum se poate extinde şi asupra lui Cadâr, căsătoria mixtă va face în continuare din cei doi nişte declasaţi, mai ales în perspectiva istoriei abia previzibile, copiii lor vor fi nişte *paria*, nimic nu s-a schimbat în bine.

Desigur, pe de o parte, puşi în faţa faptului împlinit, oamenii îşi vor domoli înfierbântarea cu care erau dispuşi să lupte pentru a-l împiedica; iar, pe de altă parte, părinţii au ieşit din criză mai înţelepţi, pricepând că, faţă de multiplele perspective ale pierderii copiilor, căsătoria lor este infinit preferabilă. Dar o rezolvare autentică a situaţiei nu se întrevede. Şi, pentru a ne face să pricepem evidenţa, autorul insinuează o posibilă reluare a întregii poveşti, căci Take mai are un băiat mai mic, iar Ianke încă o fată care... iată, încep să devină „mari". Singurul care pare să priceapă că nu e glumă e Ianke care sare îngrozit: *„[...] Du-te la dracul ! Ce eşti nebun ? Abia s-a terminat ! Iar începi ?"*, ultima replică din piesă ce pare că nu i se adresează lui Take ci destinului exagerat de glumeţ.

Happy ending-ul, aşadar, are aici şi peste tot tocmai funcţia de fard, de a sublinia prin antifrază insolvabilitatea şi dramatismul unor situaţii. El nu are nimic de-a face

[1] Cornel Simionescu, *Tabel cronologic*, în vol. Victor Ion Popa, *Teatru I (Muşcata din fereastră)*. Bucureşti: Editura Minerva, 1984.

[2] V. I. Popa, *op. cit.*, p. 273.

Scanned with CamScanner

cu finalul comic judicios construit, organic, logic, intrinsec conflictului dramatic, cum vom întâlni în *Mandragora* lui Machiavelli, *Measure for Measure, the Merry Wives of Windsor* ori *All's well that ends well* ale lui Shakespeare, *L'Avare* ori *Les Femmes savantes* ale lui Molière, *Le Barbier de Seville* ori *Le Mariage de Figaro* ale lui Beaumarchais, pentru a nu le cita decât pe acestea. El este tocmai ***insinuarea intenţiei autorului de a ne face să ne întrebăm ce s-ar fi întâmplat în lipsa acestui artificiu compoziţional***.

Ce s-ar fi ales de Rică Venturiano, încolţit de cei trei vajnici apărători ai „onoarei de familist" a lui Jupân Dumitrache înarmaţi până în dinţi şi aţâţaţi de spiritul de haită, dacă nu ar fi fost recunoscut, în chiar punctul maxim al crizei, de Ipângescu ? Dar de Hero, din *Much Ado about Nothing/Mult zgomot pentru nimic*, dacă ridicolii gardieni nu l-ar fi arestat pe Borachio suficient de beat încât să-şi mărturisească prosteşte complotul şi calomnia ? Dar de Agnès şi Horace, inamoraţii din *L'École des femmes*, în absenţa simplistei recunoaşteri, a coincidenţei fericite dintre fata pe care voia tânărul s-o ia de nevastă şi cea pe care voiau să i-o dea părinţii ? Dar de atâţia eroi de comedie mai bună sau mai simplistă, de la *Commedia dell'Arte* încoace, salvaţi *in extremis* de recunoaşteri improbabile ? Dar de familia Chiltern din *An Ideal Husband/Un soţ ideal* de Oscar Wilde, dacă malefica doamnă Cheveley n-ar fi pierdut la momentul oportun *tocmai* bijuteria pe care o furase altădată *tocmai* de la ruda unuia dintre personaje, bijuterie pe care are nerozia să o poarte (şi să o piardă) *tocmai* în punctul culminant al dramei *tocmai* de faţă cu respectiva rudă a celor de unde o furase ? Publicul este, în mare parte, nepretenţios: nu cere decât „o scenă tare" de final. Iar orice comedie, spune tot un paradox de teatru, nu este altceva decât o tragedie ratată. Adesea, prin *happy ending*.

Poate tocmai de aceea procedeul s-a demonetizat; poate tocmai de aceea autorii secolului al XX-lea au renunţat să-i mai falsifice percepţia, lăsându-i integrală reflexivitatea dramei pe care o trăiesc personajele, ca metafore ale oamenilor de rând, nemaiamăgindu-i ipocrit cu fericire cumpărată pe bani puţini, lăsând procedeul pentru seriale. În orice caz, s-a putut vedea, sperăm, din rândurile de mai sus că *happy ending*-ul nu înseamnă necesarmente o scădere a capacităţii combinatorii auctoriale; cel mai ades, tocmai dimpotrivă.

Merită însă să reţinem şi un alt aspect al problemei: asemenea coincidenţe fericite se adresează ***laturii de expectanţă a miraculariului din conştiinţa noastră***, altfel zis, asemenea coincidenţe apărute la momentul oportun **induc spectatorului ideea că Providenţa este veşnic trează, orchestrează vindicaţia şi că întâmplătorul... nu este de loc întâmplător**. Alimentează, adică, idealismul şi speranţa din noi.

*

Existenţa ca martor. Evident, cea mai puternică intruziune – poate mai potrivit ar fi termenul *presiune* – a comenzii sociale în domeniul textului dramatic o resimţim (am resimţit-o pe deplin atâtea decenii) în teatrul românesc contemporan. Nu doar că societatea totalitaristă are imperativele sale propagandistice, la ignorarea cărora şantajul economic şi estetic se face mai simţit; nu doar că ***răsturnarea structurii sociale, inevitabilă în cazul oricărei „revoluţii" aduce la suprafaţă categorii sociale care nu au între priorităţile de comunicare pe cea* estetică, *nu au o educaţie cât de cât suficientă în domeniul receptării actului artistic sau, dacă o au, se dovedesc rebarbativi până la adversitate la sistemul estetic unanim acceptat anterior de orizontul social de aşteptare estetică***; nu numai din aceste motive, de ordin general, dramaturgia românească dinainte de decembrie '89

Scanned with CamScanner

a devenit, aproape integral, *nomina odiosa*.

Cauza principală a idiosincraziei create este, mai ales, vicinitatea experienţei. Va fi fost, poate, la fel în cazul prolixei dramaturgii de imediată actualitate din timpul Revoluţiei Franceze; sigur, a fost cazul celei sovietice, franchiste sau mccarthyste; şi exemplele pot continua. Dar, în privinţa analizei dramaturgiei româneşti dintre anii 1946 (anul premierei cu piesa *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu, prima piesă de oarecare importanţă scrisă special pentru a răspunde noilor imperative) şi 1989, funcţionează şi experienţa nemijlocită (anii în care teatrul era singura alternativă la excesele jenante ale *mass media*) ca şi dezvăluirile şi comentariile post-decembriste ale oamenilor de cultură, amplificând în sufletul publicului antipatia pentru stilul dirijist de a face teatru şi determinând sau măcar justificând orientarea publicului dinspre arta problematizantă spre cea facilă, de consum.

Dramaturgia românească a marcat în acel răstimp *„un drum sinuos"*, eufemism gingaş al limbii de lemn pentru avatarele unui gen literar care, *abia găsindu-şi un făgaş al expresiei proprii, era silit peste noapte de o nouă direcţie sau directivă să-şi reia sisific calvarul „realinierii"*. Calvar este expresia cea mai potrivită, datorită specificului genului. Într-adevăr, dacă pentru apariţia unei noi „creaţii angajate" de muzică – populară, corală, sau cea (tot mai) uşoară – era nevoie doar de un relativ bun meseriaş, compozitorul, acelaşi fiind cazul poeziei „angajate", picturii şi sculpturii „angajate" etc., cu artele spectacolului situaţia stătea altfel. Un spectacol presupune o lungă perioadă de pregătire minuţioasă: *scrierea unui text* (ca rezultantă a comenzii sociale explicite sau implicite), *verificarea şi aprobarea lui* pendinte eventualei publicări, *adaptarea sa pentru spectacol*, cu o altă verificare şi aprobare, lunile de *repetiţii*, pentru a nu mai pomeni de *partea tehnică (decoruri, costume, lumini, sunet)*, din nou verificări şi aprobări (celebrele vizionări) etc. De aici rezultă că în mai puţin de un an, oricâtă bunăvoinţă ar exista, nu se poate construi de la zero un spectacol care să reflecte un eveniment social, politic etc. sau măcar o schimbare de mentalitate la nivel înalt.

Or, într-un asemenea interval, spectacolul poate deveni nu doar vetust, ci de-a dreptul o gafă politică. Este una din cauzele pentru care s-a încurajat reorientarea spectacularului spre „montajele de versuri" (cuvântul 'montaj', prin conotaţia sa de *înjghebare*, este aici de un puternic haz involuntar), montaje uşor de realizat cu contribuţia acelor versificatori cunoscuţi în mediul de specialitate prin supranumele de „pluguşorişti". Din chiar acest motiv, teatrul, trecut în planul doi al interesului forurilor de resort, a mai reuşit să respire uşurat şi să-şi găsească identitatea de sine după anii '70, odată cu extinderea fenomenului televiziunii. Criza va reveni în anii '80 când, cu radioul şi televiziunea devenite practic oţioase, publicul va reveni în teatre, ceea ce va reîntoarce atenţia cenzurii spre el.

Revenind la dramaturgia începuturilor, aceasta a fost fatalmente marcată de un stângaci schematism, lucru recunoscut de critica de specialitate nu după multă vreme:

„Într-o primă etapă, dramaturgii, fie din dorinţa de a exprima concludent şi explicit conflictul social, esenţa acestuia, fie dintr-o cunoaştere superficială a noilor realităţi, s-au desprins greu de o anumită schemă; conflictul, desfăşurarea lui, urmărea cu fidelitate o schemă care împărţea lumea şi teatrul în eroi pozitivi şi negativi cu reacţii adesea identice. [...] Claritatea ideii nu a avut întotdeauna acoperirea artistică necesară, [...] pentru că tendinţa, încărcătura de idei a dramei, în loc să reiasă din situaţii şi acţiune, era «scoasă în evidenţă în mod expres», i se oferea spectatorului şi cititorului «de-a gata rezolvarea istorică» [...] se urmărea didactic ideea pentru a se stabili exact *relaţia individului cu societatea timpului său* (subl. ns.; citatele între ghilimele franceze sunt din K.Marx, Fr. Engels –

Scanned with CamScanner

Despre literatură şi artă, ed. 1953, p. 133)."[1]

Astută şi curajoasă, această remarcă privind **identitatea comportamentală a pozitivilor cu negativii,** prin dubla sa conotaţie: schematismul personajelor şi apropierea psihologică dintre activişti şi „reacţionari". Corecte, şi remarcile privind cunoaşterea superficială a realităţii, neacoperirea estetică a clarităţii (?) ideii şi didacticismul (pentru a nu folosi direct termenul de *tezism*). Recunoscând toate acestea, autoarea atribuie pieselor

„doar o valoare documentară pentru că a[u] asigurat acumularea de experienţă şi talent, care a permis ulterior saltul valoric."[2]

Scriind în 1974, Ana Maria Popescu îşi poate permite senină să vorbească despre saltul valoric; ar fi interesant de ştiut cum ar fi caracterizat perioada după încă vreo cincisprezece ani. Cu *„valoarea documentară"* suntem de acord; în contextul dispariţiei, datorate „furiei revoluţionare" (bine dirijate) a multe vagoane de documente şi publicaţii, doar asemenea scrieri ne mai amintesc ce a însemnat comanda socială în perioada imediat postbelică în domeniul teatrului, fenomen asupra căruia vom reveni.

Comedia având legile ei, care sunt cele ale exagerărilor categoriale, până la indiscernibilul socialului de estetic, de „drama socială", pentru a respecta terminologia autoarei mai sus citate, ne vom ocupa în continuare. Căci, **dincolo de taxonomii şi ramificaţii, domeniul pieselor (şi nu numai) cu dominantă socială nu este atât societatea în ansamblul ei, cât *individualitatea*, în speţă criza de conştiinţă.**

*

Omorfologie a eroului negativ. Sinuciderea ca loc comun. Să examinăm, în spiritul lucrării de faţă, finalul câtorva piese care au "făcut epocă", fiind frecvent citate, înainte de 1989, ca jaloane clasice ale istoriei genului, chiar dacă unele dintre ele nu mai erau republicate şi recitite. Şi să examinăm, implicit, categoria antagonistului, a „personajului negativ", mutaţiile suferite de aceasta de-a lungul deceniilor, conform opticii de moment şi comenzii sociale. Pe de o parte fiindcă eroul pozitiv era încă şi mai jenant de schematic; pe de alta, pentru că, dacă finalul fericit era la fel de obligatoriu ca şi în *show-business*-ul american contemporan, şi dacă acesta marca obligatoriu victoria forţelor „progresiste", adică reprezentative pentru epoca socialistă, silogistic vorbind, rezolvarea favorabilă a conflictului nu putea însemna decât înfrângerea totală a „negativului": *înfrângerea umană, socială, „demascarea" sa şi „dezvăluirea mârşăviilor sale "*.

În stagiunea 1949-50, mai precis la 12 octombrie 1949, are loc la Teatrul Naţional din Bucureşti premiera absolută a piesei lui Aurel Baranga, *Iarbă rea*, într-o distribuţie pe măsura seriozităţii acestei instituţii de cultură: Aura Buzescu, Marcel Anghelescu, George Timică, Nataşa Alexandra, Mihai Popescu, Marietta Deculescu, Radu Beligan şi în regia lui Sică Alexandrescu. Categoria tematică în care aceasta se înscrie este cea a *împiedicării sabotajului*, respectiv a reuşitei aplicări a unei proceduri extractive (de inspiraţie sovietică, vezi bine, ceasul când strălucitele invenţii româneşti vor fi râvnite şi pândite de spioni din întregul Occident şi o bună bucată de Orient nu venise), în ciuda duşmanilor de clasă şi a sabotorilor ascunşi. Dar cine sunt sabotorii ? Procedeul nu reuşeşte, toată lumea se dă de ceasul morţii, apoi se descoperă înlocuirea unei foi de calcule din proiect.

Cine ? cine să fie, vorba lui Caragiale... Şi, brusc, *fără nici o motivaţie*, serioasa, sobra Ioana Marin, născută Băleanu, asistentă devotată, adoratoare şi amantă pasageră

[1] Ana Maria Popescu, *Relaţia individ-societate în drama socială*. În vol. *Teatrul românesc contemporan*. 1944-1974. Bucureşti: Editura Meridiane, 1975, p. 93.
[2] L. cit.

Scanned with CamScanner

a inovatorului *„chimist renumit"* Andrei Bârlea, are o criză de panică în care se mărturiseşte ca autoare a falsificării. Tentativa de a-l atrage pe acesta în delict eşuând, ea are un tot atât de neverosimil reviriment de demnitate, în care îşi „dă arama pe faţă":

„IOANA – [...] Ioana Băleanu ştie să iasă demnă din scenă. [...] Aparţine unui neam tare, Andrei Bârlea. Unui neam care nu pleacă grumazul cu umilinţă... Aşa sunt Bălenii.[...] Ţi-a intrat Irina (soţia legitimă, nn.) *în sânge prea tare, prea adânc... Dacă ai şti cum o urăsc !*

ANDREI – Nu pe ea... Pe toţi.

IOANA – Ai dreptate. Pe toţi... Pe toţi... Fără nici o deosebire. Vă detest cu tot ce e în jurul vostru. Cu toată viaţa, munca şi idealurile voastre. Vă urăsc din tot sufletul meu şi cu toate puterile mele.

ANDREI – Eşti un monstru. (N.n. – Tronc !).

IOANA – Nu. Nu sunt un monstru. Un monstru aş fi fost dacă aş sta să lucrez pentru voi. Tractoa- re ? Eu să vă fac tractoare ?

Andrei – Ce orb am fost !

Ioana – Pluguri de lemn. Sape de lemn ! Şi alea sunt prea bune. Să crape de foame. Să se întindă toţi după un strop de apă. Ca viermii să se târască pe burtă !"[1]

După care, supremă laşitate, eşuează în tentativa de sinucidere şi va *„aştepta în camera sa"* previzibilele consecinţe, în timp ce soţul şi cei doi chimişti se bucură de succesul şarjei (documentaţia corectă ajunsese totuşi la Reşiţa prin diligenţa unui personaj... vigilent), iar nu tocmai principialul Andrei se învinuieşte:

„Eu port vina. [...] Eu am vârât în mijlocul nostru o buruiană, o iarbă blestemată care aprinde şi întunecă minţile... Eu...(subl. ns.)"[2]

iar afară, prin geamul deschis, intră *"o lumină fluidă, transparentă şi generoasă"*.

Pueril, cum se vede, mai ales în declarativismul personajului care nu „iartă" nici un clişeu al negativilor vremii. Dar, dacă declaraţiile ei au, totuşi, un patos probabil involuntar, replicile „pozitivului" sunt de o banalitate dezarmantă. Baranga era, într-adevăr, la începuturile sale ca dramaturg, dar nici chiar noviciatul nu poate fi invocat aici: pricina este *orizontul de aşteptare*. Nu al publicului, de data aceasta, ci al comanditarilor săi care, dacă ar fi să credem spusa autorului dintr-un interviu, i-ar fi trasat scrierea ei ca pe o sarcină de partid. Interviul suspomenit a apărut în anul 1981 în revista *Urzica* (nr. 4, p. 11). Al cărei redactor-şef a fost Aurel Baranga chiar din 1949, înlocuindu-l pe Tudor Muşatescu. Acesta, *„exoflisit dintre dramaturgii contemporani"*, cum se va plânge în memorii, nu mai găsea nicăieri teatre în care să-şi joace piesele şi trăia, cu întreaga familie, din leafa soţiei, actriţa Kitty Muşatescu.

Este Ioana Băleanu-Marin un personaj negativ tipic pentru perioada 1949-55: făcând parte din clasa înlăturată de la putere, lucru marcat limpede la nivel onomastic, pe cale de consecinţă sufocată de ură şi dispreţ pentru „oamenii noi", imorală şi capabilă să corodeze şi principialitatea eroului, dând dovadă în ultimul moment şi de laşitate, de lipsă de demnitate, dar, cel puţin în intenţie, atrăgătoare în lipsa sa de scrupule şi, prin aceasta chiar, subminând economia naţională în efortul său de reabilitare postbelică. Pe scurt, un adevărat afiş propagandistic îndemnând la vigilenţă revoluţionară. Finalul, înlăturarea ei, înseamnă o operă de ecarisaj, mai ales dacă este dublată de autocritica necesară a eroului, „motorul dezvoltării societăţii socialiste (încă ne-multilateral dezvoltate) spre societatea comunistă".

[1] Aurel Baranga, *Teatru. Volumul I.* Bucureşti. Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă 1959, p. 75-76.
[2] *Id.*, p. 78-79.

Scanned with CamScanner

*

Ispăşitorii. Dar acest schematism nu va avea viaţă lungă, tocmai datorită rapidităţii primenirii structurilor vremii. Peste nici şase ani şi la doi ani de la moartea lui Stalin, în aprilie 1955, tot la Teatrul Naţional din Bucureşti, Sala Studio, are loc premiera piesei *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu, deasemenea excelent distribuită, deşi nu prea *emploi* (decât, poate, după viziunea epocii, în care negativii trebuiau neapărat şarjaţi, iar „burghejii" erau obligatoriu negativi): Ion Finteşteanu, Emil Botta (un Matei care trebuie să fi fost *nec plus ultra*), Matei Gheorghiu, Marcela Russu, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, Niki Atanasiu etc., în regia lui Moni Ghelerter. În cronologia auctorială, această piesă se aşează după *Lumina de la Ulmi* (Premiul de Stat clasa a II-a – 1953), jucată în acelaşi an la Teatrul Municipal Bucureşti, viitorul Teatru Bulandra; în 1954 *Citadela sfărâmată* va fi laureată a aceluiaşi premiu – şi la aceeaşi clasă – *ex æquo* cu *Mielul turbat*, comedia lui Baranga[1].

La premiera absolută, Traian Şelmaru vorbea, în cronica sa apărută în iunie 1955 în ziarul „*Scânteia*", despre *„victimele filozofiei malefice propovăduite de fratele mai mare"*, despre *„năzuinţele acelora în sufletele cărora lumea nouă mai poate găsi ecou şi pe care-i poate ajuta să renască"* (...câtă magnanimie în acest ***mai poate***...), despre *„un personaj central, principalul ei erou, nevăzut, dar mereu prezent: forţa transformatoare a poporului"*, despre *„eliberarea tinerilor cinstiţi din lanţurile vechii orânduiri"*, conchizând:

„Citadela sfărâmată *demonstrează convingător că lumea năruită de revoluţia socialistă era o lume unde nimic din ceea ce este viu nu mai putea trăi, că înfăptuirea noii vieţi e menită să salveze toate valorile omeneşti şi de cultură. Concluzia piesei se desprinde firesc:* există un singur drum care duce spre viaţă, spre fericire, drumul comuniştilor, drumul socialismului (subl. aut.)."[2]

Mai prudentă, mai atentă sau mai onestă, la aceeaşi premieră absolută, Margareta Bărbuţă evidenţiază

„contopirea organică a trăsăturilor generale, de clasă şi umane, cu trăsăturile particulare, individuale, creând oameni vii, care interesează şi emoţionează pe spectator, stârnindu-i simpatia sau ura."[3]

Avem aici ceea ce colocvial se numeşte „scăparea unui porumbel", căci a vorbi despre apariţia unor oameni vii echivala, în ochii cenzorilor vremii, cu a afirma că eroii altor (multor) piese precedente... nu erau, adică a postula schematismul şi nonvaloarea unei dramaturgii agreată şi ca exemplu dată.

Într-adevăr, nu despre socialism este vorba în această piesă, singurul personaj practic ancorat în viaţa noii societăţi este tonica, puternic conturata, dar convenţionala bunică, savanta Dinescu, toboşar al vremurilor noi mai mult din dispreţ pentru platitudinea familială. Ca şi mult hulitul ei nepot.

Mai puţin conformist sau mai diferenţiat intelectualiceşte şi educaţional (nepot al marelui critic), Horia Lovinescu va pune, desigur, în piesa sa, şi accente critice la adresa „vechiului regim"; ele se înscriu în categoria „minimei redevenţe". Dar adevăratul personaj nevăzut nu este poporul, ci ***războiul***. El aduce răsturnarea de valori care îi aruncă pe toţi într-o derută cumplită. Descurcăreaţa Adela, industriaşă, posesoare a unui lanţ de magazine

---

[1] Ap. *Dicţionar cronologic. Literatura română*, coordonatori I. C. Chiţimia şi Al. Dima. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979, p. 475, 476, 479.

[2] Ap. Horia Lovinescu, *Teatru.* Vol. II. Bucureşti: Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*), 1978, p. 83 *passim*.

[3] Id., p.173

Scanned with CamScanner

şi destul de lipsită de scrupule ca să fie realistă, o Vassa Jeleznova a literaturii române, ajunge să doarmă pe o canapea în casa fratelui şi să schimbe reţete de marmeladă de dovleac cu casnica sa cumnată; Marie-Jeanne, nora ei, învăţată cu luxul, vinde la talcioc etc.

Iar ceea ce-i aruncase deja pe tineri, pe Irina şi pe Petru, „în braţele" filosofiei individualităţii profesată de Matei nu este forţa „malefică" a acestuia ci simpla tinereţe, care a avut mereu în oroare convenţionalismul, cu atât mai mult cel mic-burghez, familial. Nu Matei le „suceşte capul", cum spune Bunica; cei doi reacţionează la ridicolul valorilor propovăduite de tată, Grigore Dragomirescu, un personaj în directă descendenţă caragialiană; iar autorul subliniază acest lucru foarte apăsat.

Tatăl în cauză, la rândul său, nu este nici el atât de vinovat cât o implică ridicolul său: conform standardelor vremii, era membru al unei familii de certă reuşită socială, aşa cum se bucură să afirme. Nu trebuie uitat că perioada interbelică a fost o perioadă de serioasă acribie socială, în care şansele tuturor indivizilor erau departe de a fi egale; era, deci, o reală pricină de mândrie pentru un „cap de familie" să vadă că toţi membrii acesteia sunt, conform standardelor epocii, nişte „reuşiţi", adică nişte oameni care îşi au realmente clarificate perspectivele sociale: să ne gândim la aceeaşi Adela, la cât de greu era pentru o femeie să devină mare patroană în acele vremuri. Dar toate sunt spulberate de război. Este, categoric, o dramă zbaterea acestor personaje confruntate cu propria inadaptabilitate, dar – şi autorul o spune clar – nu este nici o clipă vina lor; şi aceasta apropie piesa de tragedie, fie ea şi scrisă în tonalitate comică.

Mai mult, este oarecum inexplicabil că progresiva Bunică, moralistul piesei, în dezacord vădit cu concepţia care se degajă din organizarea acestei familii, nu face *acum* nimic să împiedice situaţia, iar *altcândva* a lăsat lucrurile să ajungă aici, măritându-şi fata cu un avocat găunos şi neintervenind în educarea nepoţilor nici măcar cât să-i lămurească în privinţa relevanţei valorilor umane, a găunoşeniei şi a convenţiilor. Critica sa cu privire la evoluţia mentală a celei de-a treia generaţii este invalidată de tardivitate până la ridicol.

Tema este, într-adevăr, conştiinţa tinerilor. De aceea, accentul de interes cade pe triunghiul Irina – Matei – Petru. Matei, un sartrian *en herbe*, scârbit de platitudinea cotidianului, face tot ce crede el de cuviinţă pentru a deştepta în ceilalţi doi ideea însăşi de refuz al convenţionalului, de trezire a conştiinţei. E absurd să consideri că el face bine ce face în primul act, pentru că Dragomireştii sunt nişte caraghioşi, adică se clasează cu pozitivii, dar devine „reacţionar" în ultima parte, pentru că nu-şi găseşte locul.

Asemenea interpretare este atât de simplistă, încât ne vine greu să credem că ar ţine de intenţionalitatea auctorială. E tot atât de vinovat de plecarea lui Petru pe front cât e de puţin vinovat de orbirea acestuia mitraliorul care a tras glonţul ce l-a atins. Petru se înrolează din exaltare juvenilă, din repulsie pentru convenţionalismul de acasă, din dorinţa cultivată educaţional de a face fapte vitejeşti. Deci şi reproşurile ulterioare sunt neverosimile. Dar **inadaptabilitatea omului superior era văzută în epocă nu ca o tragedie personală, ci ca un duşmănos şi disprețuitor refuz al socializării, adică al „acceptării evidentei dreptăți a noii orânduiri"**: Matei este vinovat *de plano* pentru luciditatea sa. Nu orizontul de aşteptare al publicului era marcat de acest simplism conceptual, ci, aşa cum vom vedea în ultimul capitol al lucrării de faţă, **acela al comanditarilor „artei noi"**.

Lovinescu a făcut din Matei ***un personaj tragic, a cărui evoluţie spre meschin, spre terestru este o dramă pe care el o trăieşte cumplit***. Iar dacă e însuşi prizonierul propriilor sale convingeri, aşa cum tatăl şi teribila bunică sunt prizonieri ai convingerilor lor, nu e vina sa, ci a perioadei în care s-a format intelectualiceşte, a ideilor pe care le-a absorbit osmotic din lecturi, din ziare, din educaţia nonformală care este contingenţa de generaţie.

Scanned with CamScanner

Nu au rost ipotezele sterile, dar ce ar fi devenit Matei dacă n-ar fi avut loc războiul, sau dacă el ar fi avut un alt final ? Probabil, un gânditor notabil, fie el şi pesimist, probabil un Emil Cioran. Oricum, este o dovadă de simplitate intelectuală să-l „faci" pe Matei un banal Conu Leonida existenţialist sau, mai grav, un pervers corupător de oameni în propriul său interes, aşa cum a fost jucat de atâtea ori pe scenă. *Luciditatea nu-l împiedică să-şi vadă decăderea.* Nimeni nu e vinovat pentru propria inadaptabilitate; *sociopatia este tot atât de mult o infirmitate cât este oricare disabilitate fizică.* Singurul Matei coerent pe care l-am văzut a fost cel interpretat de Marcel Iureş, într-o adaptare pentru televiziune din anii '80, actorul jucând aşa cum ştie el să joace: rece, dar nuanţat şi cu o extraordinar de eficientă economie de mijloace. Acest spectacol a stârnit atunci o mică, dar serioasă furtună, piesa fiind radiată din repertoriul redacţiei de specialitate, iar *înregistrarea fiind ştearsă.*

Matei înseamnă, aşadar, un pas de uriaş înainte pentru dramaturgia românească: în 1955 deja lucrurile erau privite mult mai nuanţat, eroul negativ nu mai este o eradicabilă „buruiană rea" ci un om cu puternică verosimilitate, sinuciderea sa din final – reuşită, de data aceasta – producând în fiecare spectator, nu satisfacţia meschină sau uşurarea, ci exact preconizata senzaţie de apăsare, în buna descendenţă a milei şi groazei aristoteliene.

Dar, preocupaţi cu clasificarea forţată a piesei, criticii vremii şi mulţi cititori de mai târziu – şi cu ei şi cenzura – a scăpat din vedere un filon interesant al interpretării, şi anume distilarea în acţiune a unor simboluri cristice. Să ne referim, dintre ele, doar la numele celor doi fraţi: Matei şi Petru. Sunt, dincolo de simplitatea onomastică, nume ale acelora dintre apostoli care au fost cei mai fervenţi şi mai chinuiţi apărători ai convingerii lor în noua lege a lui Hristos, propovăduitori ai viitoarei împărăţii a luminii, aşa cum Matei mai vorbeşte încă de o citadelă de cristal a unei vieţi superioare. Numele de Petru, mai apoi, este asociat cu cel al lui Pavel, cel ce orbeşte, apoi primeşte revelaţia adevărului. Ca şi eroul din piesă. Deasemenea, numele Irinei poate fi luat din hagiografia ortodoxă, fiind sfânta care a trăit izolată de lume într-un turn, aşa cum va trăi eroina cu Matei, apoi, după suferinţe inimaginabile, pe care le îndură cu mult curaj, va învia din morţi spre o nouă existenţă de fericire Să mai pomenim şi de conotaţia de justiţiarism şi pe aceea de împăcare pe care le are numele (Aïrinì) din greacă. Grigorie Dragomirescu, iarăşi, prin etimologia şi rezonanţa prenumelui, sugerează spiritul de turmă, conformismul. Îndrăznim să presupunem aceste asociaţii onomastice ca nu tocmai întâmplătoare: subtilul Horia Lovinescu a marcat cu ele tocmai modul cum trebuie, în intenţia auctorială, să fie citit mesajul ultim al piesei, dincolo de circumstanţialitatea istorică.

Despre *Ştafeta nevăzută* a lui Paul Everac vom vorbi cu un alt prilej, nu datorită valorii intrinseci a piesei ci pentru că ni se pare semnificativă categorial pentru deruta unei anumite epoci, cea imediat următoare anului 1965, perioadă în care, prin tânărul Ceauşescu, a părut, pentru scurt timp, că optica socialistă, inclusiv cea despre creaţia artistică, va înregistra un progres puternic, debarasându-se de anchilozare şi maniheism silit; poate se prevedea că va apare acel proletariat cu aspiraţii spre cultura burgheză de care au vorbit Troţki şi Călinescu. În acea perioadă s-a impus o anumită manieră a scriitorilor de a-şi folosi memoriile de dată relativ recentă, de pe vremea copilăriei sub război, a tinereţii schilodite de exagerări colectiviste etc. Este ceea ce s-a numit „literatura deceniului obsedant".

Va fi prima oară când va apărea în literatură, fie şi numai ca ipoteză, ideea **că *nu e mandatoriu ca individul să fie vinovat de propria ratare*, nici ca problemele sociale să aibă la bază greşeala unui om, şi deci, ca, pedepsind omul, să rezolvi *ipso facto* situaţia.** Două piese din această perioadă atrag în mod deosebit atenţia prin felul în care

Scanned with CamScanner

pun problema relaţiei de cauzalitate dintre devenirea umană şi influenţa socialului: *Iertarea* de Ion Băieşu şi *Aceşti îngeri trişti* de D.R. Popescu. Piesele sunt reunite nu numai tematic, dar şi cronologic, comunicând şi prin acel fior tragic care derivă din această concepţie.

Prima a avut premiera în 1968 la Arad şi în 1969 la Teatrul Mic din Bucureşti. Este povestea unui stagiar repartizat la ţară care, incapabil să se adapteze vieţii departe de civilizaţie, îşi impune un anumit „joc", care-l auto-decelerează în timpul săptămânii (ceea ce-l face să pară abulic, rupt de realitate) şi-l accelerează în cele două zile pe care le petrece în Bucureşti, profitând cât mai mult de libertate. Faptul atrage atenţia secretarei UTM care îşi propune să-l „salveze" din individualismul său. Tânărul îi mărturiseşte nu numai acest straniu obicei, ci şi faptul că singurul lucru care-i este drag la ţară sunt lupii, curajoşi, mândri, fără milă, fără griji.

Subiectul piesei a fost folosit de autor pentru prima oară în schiţa *Lupii*. Acolo, eforturile secretarei UTM sunt încununate de succes, tânărul revenind tot mai mult „cu picioarele pe pământ", ceea ce îl face tot mai nefericit. Proporţional cu nefericirea lui creşte şi severitatea celeilalte, măgulită de autoritatea crescândă pe care o câştigă asupra firii lui slabe. Tânărul este prea blând s-o înfrunte, dar, tocmai când ea este gata să-l declare vindecat, el pleacă seara pe un câmp, la marginea pădurii şi se lasă mâncat de haita de lupi cărora, într-un ultim gest de extaz, le sărută boturile însângerate în propriul lui trup. Faptul cel mai de necrezut, schiţa este apărută în volumul *Necazuri şi bucurii*, publicat la Editura Tineretului în 1956. Aproape inexplicabilă apariţie, cu atât mai mult cu cât atitudinea autorului nu este câtuşi de puţin disimulantă: el nu se face că-l condamnă – sau măcar deplânge – pe tânărul orăşean *par excellence*, nici nu o laudă – ori măcar aprobă – pe prea zeloasa activistă; nici măcar nu moralizează pe marginea sinuciderii tânărului. Faptele sunt expuse fără nici un deghizament propagandistic, nude, triste, dând fiori celui care-l citeşte nu prin ele însele, cât prin contextul istoric al ediţiei *princeps*.

În piesă, Băieşu supralicitează, relansând acţiunea. Aici, tentativa de „reeducare" a tânărului a eşuat; iar prea zeloasa utecistă a scris un denunţ împotriva sa la Securitate; nu din răzbunare, ci pentru *„a-l da cu capul de realitate"* pe visător. Denunţul a avut consecinţele bănuite pentru erou, dar, după suferinţe cumplite, el a fost totuşi eliberat, ca şi Maestrul *alter-ego* al lui Bulgakov, negăsindu-se nici o probă împotriva sa. Sfărâmat trupeşte şi sufleteşte, el se ascunde în cotlonul unei vieţi mizere de zi cu zi, în care nu mai găseşte nici o bucurie şi nici un interes. Dar implacabila Lia (conotaţia biblică nu e, nici aici, neglijabilă) îl urmăreşte şi aici, cu gândul să-şi mărturisească vina şi să-i ceară iertare; şi-a părăsit soţul aproape orb ca s-o obţină şi l-a aşteptat la ieşirea din arest. Văzând halul în care a ajuns, se „hotărăşte" să ia iar în mâini destinul bietului om: ca l-a distrus, ea o să-l pună iar pe picioare, cu excesul de autoritate pe care n-are pe cine-l revărsa, nici nu se poate abţine să nu-l reverse pe el.

Finalul este acelaşi: el fuge, doar în pijama, spre liziera cu lupi, dar ea va găsi imediat pe cine să „salveze": pe Cornel, soţul care a urmărit-o ca s-o aducă acasă şi pe care-l refuzase cu câteva minute înainte, spunându-i *„Acum trebuie să salvez pe altcineva."* Acum, fiind el singurul „proiect disponibil", se reîntoarce, la propriu şi la figurat, către el, cu o ultimă replică, *„Nefericitule ! O să te fac iar fericit."*[1], care îngheaţă prin explicitarea convingerii femeii că fără ea toţi ar fi distruşi, ca şi prin dilema care dintre cei doi bărbaţi este fiinţa cea mai tragică: acela care s-a sinucis pentru a scăpa sau acela care a capotat şi a ajuns dependent de o asemenea harpie ? Este un calvar care reîncepe; şi singurul

[1] I. Băieşu, *Iertarea*. În vol. *În căutarea sensului pierdut*. Bucureşti, Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*) 1979, p. 78-79.

Scanned with CamScanner

care s-a sustras acestei salvări este norocosul sinucigaş.

Excesul de autoconsiderație, variantă de manie a grandorii, este o frecventă (şi frecvent nediagnosticabilă) formă de paranoia. Dar Băieşu procedează magistral când nu se grăbeşte să dea personajului nici o justificare, nici măcar o motivație, lăsând cazul la limita clinicului şi sinistru în plauzibilitatea lui, dar fără a afirma sau infirma categorialitatea. Comicul de caracter şi de moravuri reiese, e adevărat, din această manie antropofagă a salvării dusă până la absurd, deşi cu un gust de Eugène Ionesco.

Desigur, **toate ar trebui privite dintr-o absolut altă perspectivă dacă Lia n-ar fi activistă**. Dar sinuciderea eroului, deşi are coloratura de biruință, poartă şi morala amară că de ofensiva reformatoare a societății nu poți scăpa decât în moarte, individualitatea pură trezind suspiciuni, conformismul, real sau mimat, fiind singura scăpare. Mai ales când dirijismul este cuvântul de ordine, mentalitate cultivată şi indusă.

Cu *Aceşti îngeri trişti*, D. R. Popescu pătrunde în „prima linie" a dramaturgiei româneşti. Piesa anterioară, *Cezar, măscăriciul piraților*, este şi ea interesantă, dar n-a făcut mare vâlvă. Jucată în premieră absolută la 25 octombrie 1969 la Târgu-Mureş, piesa este o meditație ținând de filosofia istoriei, cum va fi, mai târziu, *Muntele*. Pornind de la un episod cunoscut, acela al capturării lui Cezar de către pirați, la întoarcerea sa după ani lungi de şedere în Africa, atestat de Plutarh şi Suetoniu, piesa are lungimi grave, distructive aproape, dar are deasemenea un final interesant: Cezar, după ce n-a reuşit să-i convingă pe răpitori în privința identității sale, (căci, insistă autorul, nimeni nu ştie cum arată cu adevărat Cezar; nici măcar dacă el e cineva, doar el însuşi crede, împotriva evidenței, în destinul său providențial), este pe punctul de a se întoarce triumfător la Roma când... este ucis de căpetenia piraților, care-şi asumă noua identitate. Când să plece de pe corabie pe post de Cezar, este şi el ucis de către cel mai disprețuit de pe corabie, Slabul, târfa tuturor (şi ne reamintim că dictatorul roman se mândrea cu reputația de a fi *"femeie tuturor bărbaților şi bărbat tuturor femeilor"*), devenit automat Cezar şi mergând să pună piciorul în prag la Roma.

Cine a fost adevăratul Cezar, descendentul gintei patriciene Iulia, coborâtor din Venus sau un oarecare (să nu uităm, filiația romană era puternic complicată genetic de practica foarte curentă a adopției) ? Prizonierul de pe corabie vorbeşte mereu de destinul măreț care-l aştepta: *dacă ar fi ajuns cu adevărat la Roma, ar fi făcut el ceea ce a făcut acest neaşteptat uzurpator* ? Cumva *adevăratul Cezar va fi fost doar catalizatorul destinului adevăratului mare om de stat, marinarul de pe corabie* ? Poate *destinul ar fi fost acelaşi, pentru oricine ar fi „jucat" socialmente acest rol* ? *Cui i se hărăzise cu adevărat să ia în mână Roma* ? Şi – *e aşa de uşor să ajungi în fruntea unui popor* ? Tulburătoare întrebări, pe care autorul se fereşte să ni le pună explicit, lăsându-ne doar libertatea meditației, în absența căreia, iarăşi, piesa devine complet lipsită de sens. Ceea ce explică tocmai puținul ecou în epocă şi în operă.

Să ne mai amintim, iarăşi, că numai cu patru ani înainte (şi trebuie scăzut şi *timpul scrierii piesei şi al pregătirii spectacolului*) succesiunea lui Gheorghiu-Dej va fi pe punctul de a genera seisme la nivelul suprem şi că un *outsider*, Ceauşescu, altă dată ținta ironiei generale pentru incultura şi simplitatea lui, a fost, prin surprindere, victorios.

Revenind la *Aceşti îngeri trişti*, găsim încă o piesă care se încheie cu o sinucidere. Dar **lucrurile au evoluat într-atât, încât de data aceasta cel care se sinucide nu mai este victima, ci călăul, Marcu**. Eroul piesei, Ion (simplitatea onomastică este puternic semnificantă), are o reputație de beţiv şi scandalagiu susținută de o condamnare de câteva luni pentru huliganism; şi senzația cultivată inițial este că toată lumea se ocupă

Scanned with CamScanner

cu „aducerea lui pe calea cea dreaptă", în special şeful său direct, Marcu. Pe parcursul piesei aflăm că, de fapt, beţia şi spartul vitrinei pentru care fusese condamnat Ion erau rezultatul indignării că în locul lui se lăudase şeful, Marcu, la un congres de specialitate, cu inovaţia făcută de erou. Acestuia îi convine grozav că Ion îşi strică reputaţia şi alimentează calomniile, pe măsură ce se face să le combate, chiar în şedinţa în care Ion, fiind condamnat de colegii de servici şi, pe cale de consecinţă, şi de lege, nu mai poate avea pretenţii de a merge la congres. Povestea se învârte în jurul celor doi dezmoşteniţi, Ion şi Silvia şi a celor care le-au făcut rău iar acum, atraşi magnetic prin remuşcări de victimele lor, nu se pot stăpâni să nu le roiască prin preajmă. Lovitură de teatru – Marcu se sinucide. S-a cofruntat cu destule în ultimul interval şi a început, oricâtă rezistenţă morală are, să cam vadă golul din sine; dar ceea ce îl dărâmă definitiv este o acuzaţie nedreaptă: luând din raft o sticlă de alcool şi aceasta nemaiîncăpând în coş, a pus-o în buzunar şi a uitat s-o plătească, fiind descoperit. Este supus, la rândul său, discuţiei colectivului, scapă cu un avertisment, se duce acasă şi se spânzură. Vehemenţa indignării eroului principal la aflarea veştii este suspect de disproporţionată:

„ION – N-a putut să moară discret, tot ca un şobolan a murit, atârnat de curea, ca la expoziţie... Obraznic, a murit făcând zgomot, să fie luat în seamă, pupat, plâns... [...] şi s-a îmbrăcat, dobitocul, cu flanelul meu verde [...]

SILVIA – A fost rănit în sensibilitatea sa ca om...

ION – Şi ce dac-a fost lovit, nu putea să suporte? Orice rană se vindecă. [...] A murit ca un cabotin. [...] E sensibil ? A fost rănit ? Atunci eu de câte ori trebuia să-mi pun funia de gât ?

SILVIA – Tu ai crezut în oameni.

ION – N-am crezut, dar ei m-au jignit. [...]

SILVIA – Credeai în tine.

ION – Nu, nici în mine, începusem să-mi dau seama că devin o treanţă... [...] Eram la punctul zero, la punctul unde omul se găseşte cel mai jos, între om şi porc, acolo atârnam într-un echilibru... [...]Până acolo m-au coborât domniile lor... Dar acolo m-am oprit. Acolo începeau ei, şi eu nu voiam să semăn cu ei."[1]

Şi Ion pleacă în căutarea idealului său, pentru că undeva, în lumea largă, este o fată ce-l aşteaptă:

„ION – [...] Plec, o să colind toată lumea asta până o s-o găsesc.Căci ne-am pierdut urmele, ne-am rătăcit unul de altul. Ea mă aşteaptă, simt, are încredere în mine, ştie că vin... Stă la geam învelită ca o mireasă, cu sovon alb şi cu coroniţă, stă la geam şi citeşte o carte de poveşti... A fost odată... Mă duc, mă aşteaptă. La revedere, Silvia."[2]

Iar Silvia, care a afectat un cinism trist pe parcursul întregii piese, se aşează la geam, îmbrăcată mireasă şi cu o carte de poveşti în mână, aşteptând răbdătoare întoarcerea Zburătorului său zurbagiu.

Dar oportunistul maistru, sinucigându-se (menţionăm şi posibila coincidenţă cu numele de botez al lui Crişan, conducător al cunoscutei mişcări populare, care s-a spânzurat, deasemenea, pentru a-i fi trădat pe ceilalţi), s-a îmbrăcat cu puloverul pe care, înainte de gestul fatal, venise să-l ceară special de la Ion, ca semn numai de ei doi înţeles că a intrat „în pielea" celuilalt, că a aflat cât de cumplit este să fii acuzat pe nedrept şi să nu te poţi apăra, până şi de un fleac precum furtul sticluţei cu spirt. Din acest motiv şi Ion, care regretă, în fond, că lucrurile au ajuns aici, se arată disproporţional de iritat cu privire la „cabotinismul" gestului. Şi tot din acest motiv pleacă.

---

[1] D. R. Popescu, *Aceşti îngeri trişti*. În *Teatru*. Vol I. Bucureşti: Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*), 1985 p. 162-163.

[2] *Id.*, p. 166.

Scanned with CamScanner

*

Rezistenţa morală anti-dezumanizantă. Dar toate aceste piese, oricât de „deschizătoare de drumuri" se vor dovedi, ţin de anii '60. Să ducem mai departe căutarea unor tipare în dramaturgia românească, păşind pragul deceniului al şaptelea. Este o perioadă de relativă acalmie, când, aşa cum spuneam, lucrurile păreau a fi intrat pe un făgaş progresist, situând România şi arta sa într-o avangardă poate râvnită şi de alte ţări socialiste.

Tipologia personajelor va reflecta această acalmie. Poate, inconştient, românul – fie creator de artă, fie consumatorul ei – se obişnuise cu ideea că, odată înlăturate ocupaţia şi dirijismul sovietic, socialismul românesc va evolua favorabil. Poate contemplam perspectiva unui socialism blajin, cu intenţii de elevare spirituală a noilor instalaţi la putere, ca personajele lui G. Călinescu din *Scrinul negru*. Nu vor mai apărea mulţi şefi copleşiţi de remuşcări şi sinucigaşi în dramaturgia românească. Drama socială devine mai puţin virulentă, se orientează tot mai mult spre vieţi simple, spre crize existenţiale individuale, fără implicaţii social-istorice (literatura *„deceniului obsedant"*, oricât de cutremurătoare fusese, şi-a obosit repede cititorii prin manierizare) iar comedia – spre satirizarea a ceea ce se chema „mentalităţi retrograde" sau spre satiră cu coloratură filosofică.

Este şi cazul – pentru că a fost, poate, momentul istoric – al dramaturgiei lui D. Solomon. Călcăm parţial consemnul autoasumat de a ne referi în acest subcapitol preponderent la drama socială, pentru că întotdeauna comediile lui D. Solomon pendulează amar la frontiera dramei, totdeauna cu nuanţă socială, comicul fiind, ca şi la Cehov, mai mult modalitate şi declaraţie decât viziune sau scop în sine.

Scene din viaţa unui bădăran a „văzut lumina rampei" la Teatrul "Mihai Eminescu" din Botoşani la sfârşitul anului 1977. Semnalăm în treacăt faptul că, şi datorită diversificării peisajului dramaturgic, premierele absolute ale pieselor remarcabile – remarcabile, se ştia, încă din perioada circulaţiei în manuscris – *nu mai au neapărat premiera pe marile scene bucureştene*, cum se întâmpla cu primele piese de factură socialistă din anii '45-50. Concepută ca o parafrază la *Mizantropul* lui Molière (autorul „s-a jucat" mult de-a adaptarea foarte liberă a unor texte dramatice, în vederile lui intrând Ilf şi Petrov, Čapek, Andersen şi atâţia alţii), piesa alege, ca punct de plecare, celebra scenă a sonetului lui Oronte devenit... Osman. Paralelismul onomaseologic este, în paranteză fie zis, de un haz explicit aiuritor pentru cunoscătorul originalului molièresc: Alceste devine Al, Philinte – Filip, Célimène – Cela, Éliante – Ema, ca să nu fie Ela, prea apropiat de Cela.

Osman, aşa cum sugerează numele său, este „turc", în sensul de intratabil şi „başbuzuc" în sensul intruzivităţii şi impermeabilităţii. Trimiterea onomastică poate fi şi la invadatorii de altădată. El are, ca şi Oronte, veleităţi scriitoriceşti şi, tot ca şi acela, în momentul când este refuzat, face din aceasta un punct de onoare. Nu de onoare auctorială, ceea ce presupune flexibilitate şi discernământ, ci de onoare *personală*: cum adică, să-l refuze *pe el* ? Să-i critice piesa *lui* ? Şi se face luntre şi punte, cu jovialitate bovină, cu ameninţare, cu brutalitate, cu şantaj, cu josnicii *quasi*-absurde de tipul golitului casei celuilalt de mobilă, să îi forţeze mâna întru capitulare. Ar fi putut cumpăra opinia multor critici reputaţi, mai amiabili; dar nu admite să fie minimalizat. Poate comicul de caracter n-ar fi aşa de marcat dacă Osman n-ar fi periculos prin domeniul său de activitate, ceea ce autorul nu are nici un fel de scrupule să sublinieze apăsat:

„OSMAN – Am impresia că nu ştii cu cine vorbeşti. (Îi dă un ghiont lui Filip) *Spune-i, domnule, explică-i, fă-l să priceapă !*

FILIP – Tovarăşul Osman lucrează în alimentaţie.

Scanned with CamScanner

OSMAN (încă un ghiont) – *Nu aşa, nu aşa! Ce-i aia, «lucrează» ?*
FILIP – Mă rog, e director.
OSMAN – Director general.
AL (zâmbeşte) – *Şi ce-i cu asta? Ai să mă laşi fără alimente ?*
OSMAN – Există cineva în ţara asta care nu se alimentează ? Nu există. Numai morţii nu se alimentează. Toţi depind de mine."[1]

Desigur, alimentaţia este un domeniu delicat, în care este bine să ai relaţii. Mai ales într-o perioadă în care alimentele de calitate încep să se împuţineze şi în care orice magazin alimentar, dacă voia să aibă parte de repartiţii ceva mai consistente, ca să-şi facă planul de încasări, trebuia să aibă *cine să-i semneze* aceste repartiţii. Ca să nu mai vorbim de persoanele particulare.

Al, camilpetrescian mai mult din indignare, dar şi din rectitudine şi oroare de concesii degradante, ca şi omologul său francez, nu se arată impresionat de nici o privaţiune pusă la cale de încăpăţânatul dramaturg *in nuce*. Ceilalţi (Filip, Cela) îl îndeamnă la împăciuitorism, că aşa se trăieşte pe lumea aceasta:

„CELA – Al, nu se mai poartă intoleranţa.
AL – Intoleranţă are un sens rău. Intransigenţă are un sens bun."[2]

Oricum, situaţia sinistru-ilar-absurdă (inteligent comentată de "joaca" mimică pe care autorul i-o dă interpretului ca sarcină de lucru) nu poate continua. Cumintea Ela, care nu suferă de complicaţiile sufleteşti ale celorlalţi, dă pur şi simplu un telefon fostului profesor universitar al lui Al, iar acesta face (extra-textual) să înceteze persecuţiile ilicite. Mobila confiscată revine, totul e gata să reintre în normal când... reapare ireductibilul Osman, de data aceasta pocăit, blând, *„aroganţa s-a topit în onctuozitate"*, cum spune o indicaţie de regie, dar imediat reluând ofensiva promovării „piesei" sale de pe această nouă poziţie şi tonalitate. Toate personajele sunt siderate de această ireductibilitate, dar cea mai savuroasă replică din final, care trece relativ neobservată, este cea pe care Osman i-o adresează Emei:

„OSMAN – Îmi pare bine de cunoştinţă. Vă urez succes în noua muncă.
EMA (uluită) – *Care muncă ?!?*
OSMAN (echivoc) – *Ehe !* (lui Al) *Vă pot ajuta cu ceva ? Eventual să contribuim la aranjarea mobilierului...* (subl. ns.)"[3]

"Mobilierul", cum spuneam, a fost confiscat de OCL la intrigile lui Osman, iar pluralul „modestiei" *„să contribuim"* este de un echivoc savuros. Ema, însă, căzută la admitere şi fără slujbă, hotărâtă să se întoarcă acasă fără întârziere, este nedumerită că i se vorbeşte de o *„nouă muncă"*. Osman va fi aflat, probabil, că telefonul iniţial a plecat de la ea, el află tot. Or, ***pentru un om de această factură, singura influenţă mai mare decât atotputernicia alimentaţiei publice nu poate fi decât aceea a Securităţii***. De unde, urarea. Şi ar mai trebui amintit caracterul profetic al acestei atotputernicii din perspectiva viitoarelor crize de produse alimentare.

Să remarcăm însă că, spre deosebire de dramaturgii anteriori, Solomon ***nu mai simte nevoia să anuleze fizic – ori măcar social – personajul negativ***, fiind destul de realist pentru a-i constata acestuia **indestructibilitatea umană şi socială**. Dar suntem într-o comedie.

---

[1] D. Solomon, *Scene din viaţa unui bădăran*. În vol. *Beţia de cucută*. Bucureşti: Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*), 1984, p. 400.
[2] *Id.*, p. 431.
[3] *Ibid.*, p. 444.

Scanned with CamScanner

Cu *Noţiunea de fericire* a aceluiaşi autor, încă nejucată la momentul publicării în volumul mai sus pomenit (premiera absolută va avea loc în stagiunea 1985-86, la Teatrul Bulandra), comedia – dacă termenul mai este oportun aici – trece în registrul direct filosofic, aşa cum ne pregăteşte şi titlul. Autorul bate aici şi recordul în materie de finaluri, căci piesa are nu unul, ci trei, dintre care ultimul deschis, adică lăsat la latitudinea eroului.

Structurată canonic pe etapele dezvoltării unui raţionament argumentativ, ea este formată din *Ipoteză*, *Teză*, *Antiteză* şi *Sinteză*. ***Ipoteza***: Tudor Damian, tânăr universitar, părăsit de nevastă şi persiflat de isteaţa, dar caustica sa fiică, terorizat de şeful de catedră care, apoi, îi şi fură operele, săpat de colegi, îşi lansează noua sa carte, *Ce este fericirea.*

Teza (un fel de *summum* de temeri plauzibile ale personajului): la banchetul organizat cu această ocazie nu vin nici măcar invidioşii colegii de catedră, în schimb va apărea fosta nevastă, în prezent recăsătorită, care apare din când în când pretextând te miri ce, pentru a-i aduce aminte ce fericită e fără el; fiica îi dă lovitura de graţie, anunţându-l că se mută cu mama ei, mai bine situată materialiceşte; neaşteptat, apare tatăl unui student, „pila" şefului, picat deoarece crezuse că scapă tocind; tatăl cerându-i profesorului socoteală, discuţia degenerează în bătaie.

Pumnul primit şi ameţeala deschid calea către ***Antiteză*** (*visul* proaspătului erou despre o lansare ideală). Amfitrioană va fi chiar trădătoarea nevastă, care n-a plecat niciodată de acasă şi-şi adoră bărbatul, va veni Ghebală, şeful de catedră, vor veni cititorii să-i mulţumească pentru că respectiva lucrare le-a ajutat să rezolve „multe probleme de viaţă", dar mai ales apar, probabil în locul colegilor absenţi, alţi musafiri infinit preferabili: Aristotel, Jean-Jacques Rousseau; i se iau interviuri, i se mulţumeşte *din partea ONU*, primeşte premiul Societăţii Mondiale de Filosofie etc.

Sinteza, ca orice sinteză, înseamnă în primul rând trezirea la realitate.Tudor îşi revine din lovitura care l-a trimis, cum spune sintagma consacrată, în lumea viselor; la petrecere vine cel puţin şeful, care, pentru pumnul primit... îl acuză de huliganism, dar va pleca înfrânt; vine nevasta care-i explică partea lui de vină din plecarea ei, dar fata nu-l va părăsi, alegând să rămână lângă tatăl însingurat; revine Baldovin (bătăuşul) care-i explică eroului că el, desconsideratul, are tot ce-i trebuie, drept care *ştie* ce înseamnă fericirea; şi nici nu mai pretinde să-i treacă fiul, doar să fie înţeles ca om; i se va lua un interviu, de către o ziaristă la fel de aeriană cum era cea din *Antiteză*. În schimb va apărea Alexandra, suava şi curata cititoare din vis, cu o floare în mână, iar prin ziduri reapar Aristotel şi Rousseau, care... au uitat să-şi ia rămas bun, în timp ce Alexandra îl previne că titlul următoarei cărţi poate fi *Ce este moartea* ? sau *Ce este dragostea ?*, la unica sa alegere. Sugestia sinuciderii nu lipseşte, aşadar, însă nu este inutil subliniată.

Pasiunea autorului pentru filosofie, care l-a marcat de atâtea ori, se răzbună aici: piesa, foarte agreabilă la lectură, *nu prezintă suficientă reprezentatibilitate*, ideea că viaţa nu-ţi oferă totdeauna ceea ce doreşti, iar, dacă ar face-o, ai fi primul care să te simţi ridicol, este prea mult de domeniul filosofiei comune ca să nu determine o ridicare din umeri la spectator. De altfel, pomenita reprezentaţie de la Bulandra a rezistat doar prin interpretarea spumoasă a lui Virgil Ogăşanu şi a celorlalţi.

Ca un detaliu interesant pentru destinul piesei, din perspectiva receptării ei de către cenzura vremii, aceasta n-a „trecut" la vizionare multă vreme, fiind suspectă în intenţiile sale de dezbatere filosofică asupra noţiunii de fericire *în anii lui Ceauşescu*. Valeriu Moisescu, regizorul, a avut o intuiţie petrifiantă: a anunţat că tovarăşul Ghebală, obtuzul şi venalul şef de catedră, va deveni ***tovarăşa*** Ghebală, jucată de Micaela Caracaş (-Caramitru). Promovarea masivă a femeilor era un imperativ al vremilor, inspirat şi susţinut de savanta de renume mondial. Spectacolul a fost aprobat, iar regizorul şi interpreta au făcut

Scanned with CamScanner

din tovarăşa Ghebală o quintesenţă a activistei dure, proaste şi obtuze, într-unul din acele inerente costume de tergal în dungi şi cu o voce răstită inconfundabilă, un portret-robot al femeii-„comisar", de la Ana Pauker până la Suzănica Gâdea sau celebra Găinuşă. Rolul era unul din *clou*-urile spectacolului, dar, în mod paradoxal şi absolut inexplicabil cu argumentele logicii, **niciunul dintre factorii responsabili n-a sesizat *amplificarea* factorului satiric evenimenţial, în locul diminuării ei cerute**. Numai un fenomen de tipul „orbul găinilor" ar putea fi adus în chestiune, de fapt intuiţia şi profesionalismul regizorului şi interpreţilor.

Din punctul de vedere al textului dramatic, piesa aceasta rămâne, fără îndoială, circumscrisă teatrului-lectură; dar *translaţia interspecială este oricând posibilă (transformarea ei în musical, de pildă).*

*

Finalul impus, metaforă a crizei. Dar în anii '80 drumul teatrului a devenit şi mai sinuos, proporţional cu numărul mereu crescând de obstacole pe care le avea de ocolit. Limitarea prin exces de propagandă a impactului radioului şi televiziunii, tocirea prin reluări la nesfârşit a aceloraşi filme (cele străine – piratate şi ele) au readus publicul în sălile de teatru. Efectiv, nici o perioadă din istoria teatrului românesc nu cunoscuse o asemenea efervescenţă, cele mai slabe spectacole jucându-se cu casa închisă, în săli reci încât făceau inutile garderobele, la care se ajungea orbecăind printr-un Bucureşti privat de iluminatul stradal. Atenţia publicului a fost urmată îndeaproape de atenţia cenzurii, ceea ce a avut ca urmare imediată degradarea valorică a textului dramatic.Căci, cum spune Aurel Baranga în al său suscitat *Jurnal de atelier*,

„În epocile de indecizie socială, două genuri se impun cu precădere: Melodrama şi Farsa. Melodrama, fiindcă se adresează sentimentelor genuine, farsa, pentru că pune în valoare neprevăzutul, arbitrariul şi argumentul ilogic."[1]

Acestea vor fi şi speciile de largă distribuţie din ultimul deceniu al dictaturii comuniste. Având alături, să nu uităm, drama istorică.

Mai conlucrează un factor la prevalenţa genurilor mai sus citate: ***retranşarea în spaţiul destinului personal***. Melodrama şi farsa sunt genuri salvatoare în perioade nedemocratice, deoarece, cu toată generalitatea personajului dramatic, **se poate vorbi oricând despre el ca despre „un caz izolat", "atipic", satirizabil, ceea ce asigură nu numai liniştea instituţiei teatrale, ci şi o continuitate repertorială**, altminteri teatrul fiind silit să tot renunţe la spectacole gata făcute care „cad" la vizionare, iar dacă se cedează presiunilor şi se fac toate concesiile cerute, „cad" la public.

Drama istorică face obiectul unei analize separate, având alte reguli. Iar în perioada mai sus pomenită spectacolele s-au mişcat mult spre repertoriul clasic, care nu punea atâtea probleme, din motive pe care le analizăm în secţiunea a doua a lucrării. Textul dramatic cu subiect contemporan a decăzut mereu mai mult din punct de vedere estetic, lucru marcat şi de ascensiunea unor dramaturgi de minimă valoare, de genul lui Tudor Popescu, Dinu Grigorescu, Mihai Ispirescu sau Rodica Padina.

Dintre temele şi personajele cadru care au căpătat nemeritată amploare în această perioadă pomenim câteva, mai ales în măsura în care se dovedeau relevante pentru diferite

[1] A. Baranga, *Jurnal de atelier*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1978, p. 89.

Scanned with CamScanner

imperative de moment (clasificate *ad-hoc* într-un top al frecvenţei determinate de cerere):

❑ Tânărul licenţiat, specialist de înaltă calificare (inginer agronom, profesor, medic, zootehnist), care arde de nerăbdare să termine studiile pentru a se reîntoarce în satul natal pe care să-l ridice la nivel epopeic (corespunzând politicii de stat de repopulare a satelor cu intelectuali), drept care respinge cu indignat dispreţ orice tentativă de a fi oprit în capitală, "la catedră" sau "în institut" (şi se ştie cât de greu se accedea în cercetare şi cui îi erau, în general, rezervate acele posturi).

❑ Activistul de partid, directorul de întreprindere (industrială, publicistică, artistică etc.) sau preşedintele de C.A.P. a cărui viaţă personală este pe punctul de a fi dată peste cap de programul de lucru crucificant, personaj pe care toată lumea îl asaltează cu probleme mai grave sau mai futile; până la urmă, consortul/consoarta, pe punctul de a-l părăsi, urmează să aibă un reviriment de conştiinţă, înţelegând importanţa socială a muncii acestuia/acesteia şi responsabilitatea ce-i revine de a sta alături unei asemenea persoane;

❑ Tânărul ziarist care demască matrapazlâcurile instalatorilor şi zugravilor, gunoierilor, cârciumarilor şi prefăcătorilor de vinuri, gestionarilor şi ospătarilor, frizerilor, doctorilor şi farmaciştilor şi oricărei alte categorii socio-profesionale la care se mai poate gândi autorul sau pe care o are în antipatie. Sau despre care i se comandă să scrie. Căci aici a acţionat cel mai puternic comanda socială, la modul direct-intruziv;

❑ Inventatorul/conducătorul de combinat, uzină etc. care, în lupta sa să introducă noul, dar mai ales să reducă exponenţial costurile de producţie prin introducerea unor soluţii alternative autohtone şi care are de înfruntat birocraţia şi tembelismul celor ce nu văd avantajele noului procedeu;

❑ Directorul autoritarist sau interesat (de o promovare, îndeobşte) care, pentru a-şi acoperi greşelile, încalcă morala socialistă, disciplina şi statutul de partid şi tot ce mai apucă, dar este pus la punct fără cruţare de COM, cu sprijinul – şi la iniţiativa comitetului/secretarului de partid;

❑ Directorul care, din lipsă de curaj sau din anchiloză mentală, respinge iniţiativele progresiste sau inovaţiile tehnice ale tinerilor specialişti; va fi adus „pe calea cea bună" în acelaşi mod:

❑ Şeful responsabil, care este gata să înfrunte chiar şi un vot de blam (cu avertisment), de nu chiar şi un proces penal, pentru a nu abdica de la proclamarea *coram populo* a adevărului social, istoric sau uman, a „moralei proletare";

❑ Activistul care are a se confrunta cu probleme mai presus de puterile sale (avarii, pericole iminente de explozie a întregi combinate etc.), dar pe care le rezolvă, după multă frământare şi o severă autocritică, apelând la ceea ce uitase: la devotamentul oamenilor muncii faţă de cauza etc;

❑ Tinerii care, cu un dispreţ suveran pentru problemele planificării socialiste, umblă după foloase necuvenite: repartiţii la oraş, locuinţă „peste rând", neveste care să fie fiice de ştabi (în antiteză indignată cu cei, mai sus menţionaţi, care îşi văd de treburile lor cuminţi...);

❑ Pionierii construcţiilor industriale, marii „şanti'rişti" care, în baraca în care dorm fericiţi zece luni pe an, ard de nerăbdare să termine un combinat pentru a începe altul şi ignoră dispreţuitori orice „beţe-n roate" puse de aceeaşi birocraţie din centrală şi minister (să spunem că, în secolul XXI, ei au devenit Dorel & co, personajele-simbol ale coniacului Unirea);

❑ Repatriatul orbit de mirajul Occidentului, care se întoarce pocăit (variantă – fals pocăit, de fapt infiltrat al agenturilor de spionaj care nu visează decât invenţii româneşti) ori părintele, soţul etc. a cărui viaţă este amărâtă de ruşinea de a avea un fiu transfug, care, invariabil, ajungea foarte rău;

❑ Evoluţia divergentă a colegilor de generaţie, cei "deviaţi" fiind salvaţi de cei ce nu s-au abătut de la linia etc. etc:

❑ Femeia puternică, deşi obidită, care va înfrunta cu mult curaj persecuţiile şi discriminările, croindu-şi propriul drum şi ajutând matern pe toţi cei din jur;

Cum se vede, nu sunt multe, poate una-două să ne fi scăpat, dar fiecare înregistra variante peste variante, scenice, filmice, televizate, radiodifuzate, ***până la a induce publicului o senzaţie de liniştire atunci când recunoştea*** **topos-*ul actualizat***. Analiza

Scanned with CamScanner

fiecăreia sau listele de exemple ar fi efectiv fără nici o funcționalitate: nici măcar autorii lor, ajunși astăzi pe o altă treaptă existențială, nu mai sunt bucuroși să și le amintească.

Remarcabil este faptul că, în această perioadă, presiunea comenzii sociale acționa pe patru niveluri:

1. orice piesă care nu se încadra într-una din categoriile fixe n-avea prea mari șanse de reprezentare, stârnind grave suspiciuni;

2. liniile trasate erau puternic marcate de evenimențial (cum au fost celebrele afaceri cu falsificări de vinuri și de cafea, dosarul „meditației transcedentale", proiectata „resistematizare a satelor" și altele care, pe lângă campanii de presă, în limitele vremii, au avut și o literatură a lor, epică, dramatică, filmică);

3. rezultatul imediat era determinarea unui oarecare conformism la dramaturgii care, grăbiți să-și joace piesele, abordau rapid o asemenea temă, cu pedeapsa transcendentă că, până la scriere, montare, reprezentare, piesa își pierdea orice interes; și

4. tot mai ades preferința autorilor dramatici se îndreaptă spre scenariul de film cu subiect contemporan, o specie dramatică nouă și cu tot mai multă căutare, pe măsură ce banii de achiziție a filmelor străine se împuținează, iar cinematografia este văzută mereu mai mult ca un serios instrument de propagandă (Studiourile Buftea fuseseră proiectate astfel încât, cu condiția finanțării ritmice, să poată scoate o premieră pe săptămână).

Mutatis mutandis, acest mod de gândire este ușor de urmărit, cum mai spuneam, până la Molière și mai înainte de el. Teatrele, pe de altă parte, ca și redacțiile de specialitate ale radioului și televiziunii, obligate să aibă în repertoriu un procentaj obligatoriu (mereu în creștere) de dramaturgie de strictă actualitate, acceptau – cu grimase – asemenea „creații", le montau, le acordau premiere cu „tam-tam", apoi, după un spectacol-două, le făceau uitate, păstrându-le pentru 23 August, 1 Mai sau 26 ianuarie. Cota cerută de includere în repertoriu a dramaturgiei românești se completa cu teatru istoric sau cu comedie interbelică, iar pentru marile spectacole se recurgea, cel mai frecvent, la clasicii români sau universali.

Evident, nici așa nu se căpăta liniște; lunar, CCES transmitea o listă de imperative... imperioase, inspirate din directivele trasate „mai sus". Printre acestea, unele erau de domeniul umorului macabru: numai personajele negative (spioni, sabotori, legionari, huligani sau simpli „neconvinși") aveau voie să se îmbrace în negru sau verde; pozitivii trebuiau îmbrăcați în culori simple, dar optimiste, fără ostentație (invariabilul „gri activist"), fără plete, blugi, ba, de la o vreme încolo, și fără barbă sau mustață, rezervate deasemenea negativilor (unii actori a căror „mască" fizionomică includea asemenea detalii au fost obligați să se radă pentru a putea apărea la televiziune sau în film, ori să se resemneze a nu mai apărea); nici un personaj pozitiv nu era îndrituit să fumeze pe scenă sau pe ecran, singur negativul având acest privilegiu dar... nu pentru mai mult de o singură țigară, în momente de tensiune maximă; arătarea explicită a unei arme de foc era considerată instigare la răsturnarea ordinei de stat; o listă de cuvinte *tabu*, datorită diverselor evenimente și comentarii din presa străină era distribuită lunar instituțiilor cu profil spectacular etc. Asemenea interdicții erau de domeniul puerilului (nu mai puțin petrificante prin aceasta) și erau comentate ca atare, reflectând, nu altceva, decât *lipsa de inteligență, greutatea de a percepe cele mai simple detalii în cheie estetică, a celor de la palierul suprem*, în special a titularei „cabinetului

Scanned with CamScanner

doi", care se ocupa cu deosebire de destinele culturii româneşti şi căreia îi raporta direct şi, zice-se, amical, Suzănica Gâdea. Vom reveni.

Nici nu mai este nevoie să reamintim că finalul era, invariabil, de domeniul *happy ending*-ului, aceasta însemnând, evident, biruinţa liniei de partid. Dar schematismul schilod-exemplarist al conflictului făcea indiferent acest final, nu numai prin previzibilitatea sa, ci şi prin înlăturarea prin simplism a oricărei urme de tensiune dramatică. Vom cita, cu relevanţă directă pentru orizontul de aşteptare al publicului, două anecdote ce ni se par emblematice pentru spiritul epocii. Una dintre ele este un banc-definiţie, structurat sub forma întrebare-răspuns: „Ce este un stâlp ? Un brad de Crăciun după vizionare", căci la vizionare se tot tăia, până „bradul de Crăciun" al spectacolului rămânea un stâlp fără sens şi fără valoare.

Cealată este remarca unui spectator (a unei spectatoare) care, prin 1991, se plângea că, din tot ce a fost înainte de Revoluţie, ea nu regretă decât „piesele cu comunişti", care o amuzau mai mult decât *slapstick*-urile: era în ele, invariabil, vorba de nenorociri, uzine care ameninţau cu explozia, calamităţi naturale, probleme peste probleme, până la limita insolvabilului; deodată, apărea „tovarăşul de la centru", cu aproape invariabila replică „Ce se petrece aici la voi, tovarăşi?" şi, brusc, fără nici o explicaţie, *„deus ex machina"* totul reintra în normal, utilajele, cu răsuflarea tăiată, nu mai îndrăzneau să aibă capricii, comatoşii se trezeau şi dădeau relaţiile necesare îndreptării situaţiei, banii inexistenţi apăreau ca prin farmec, fiind puşi deodată la îndemână, pe scurt, nimeni şi nimic nu mai avea curajul să funcţioneze aberant. Spectatoarea respectivă spunea că asemenea scene o făceau să râdă până la lacrimi prin neverosimilitatea lor; i s-a explicat că, dimpotrivă, erau mai mult decât verosimile, erau realiste: **cine ar fi avut curajul să raporteze o situaţie de criză delegatului „de sus" îşi mărturisea, *ipso facto*, incompetenţa şi-şi risca scaunul; rapoartele umflate care au falimentat ţara *şi* de aici se trag.** Dar iată, sintetizată într-o frază, noţiunea de final din această „iepocă" a dramaturgiei româneşti.

Deznodământul, deci, nu va mai avea nici o relevanţă dramatică; şi, cu el, criza de conştiinţă va ieşi din vederile oamenilor de teatru, pentru a fi ieşit, mai înainte, din vederile comanditarilor lor. Conflictul dramatic va fi prin aceasta lipsit de însăşi substanţa sa, de condiţia *sine qua non* a existenţei sale şi a percutanţei necesare la public. **Era, parţial, o complicitate ipocrită dintre realizatori şi public acea cosmetizare a „nivelului ideologic", dar a fost şi o cauză a îndepărtării publicului de teatru.**

Nu spunem cu nici un preţ că în această perioadă nu s-au scris piese foarte bune şi excelente sub raport structural, nici că n-au fost piese curajoase sau piese ce ignorau sau frondau suveran referenţialul. Acum au scris *cele mai bune opere dramatice ale lor* Marin Sorescu, I. D. Sârbu, Alexandru Sever, Ecaterina Oproiu, D. Solomon, D. R. Popescu, Matei Vişniec, pentru a nu cita decât aceste nume. Dar acestea nu vedeau lumina tiparului, a scenei sau a ecranului decât cu preţul unor amputări severe, care distrugeau, totdeauna, esenţialul concepţiei dramatice: *problematica umană*. Sau, dacă autorul nu consimţea la asemenea modificări, zăceau uitate prin sertare. Trist este că, ***vorbind despre o epocă revoltă şi antipatizată, atunci când au fost scoase din sertare, după decembrie '89, s-au dovedit fie depăşite, fie de neînţeles pentru noile generaţii, fără interes pentru acea perioadă***. De aici – prea puţina relevanţă a mult trâmbiţatei literaturi de sertar.

Scanned with CamScanner

*

În final, despre final. S-au dorit cele de față o simplă, lipsită de orice pretenție de exhaustivitate, trecere în revistă a ipostazelor relevanței pe care le-a avut finalul pentru opera dramatică, dintr-o perspectivă nu neapărat istorică. Ne-am axat asupra tipologiei expuse pentru relevanța și specificitatea sa dramatică, celelalte (de tipul finalului *logic, brusc, așteptat* etc.) fiind mai ales de resortul epicului. Și pentru că, așa cum spune Marcel Duță în același, mai sus citat *Dicționar de termeni literari,* deznodământul oricărei opere

„stabilește un raport etic semnificativ între ordinea contextului social și ordinea fictivă a subiectului."[1]

Or, acest raport, relațiile între contextul social și vectorii de influență a acestuia asupra inspirației dramaturgului sunt aspectele ce ne interesează cu precădere.

Desigur, perspectiva receptării textului dramatic, mai mult decât orice, diferă de la o categorie de destinatari la alta; și nimic n-o demonstrează mai bine decât reacția pe care o stârnește – pe care a stârnit-o – teatrul românesc dinainte de Revoluție. Publicul, puțin și indirect cunoscător al „culiselor" pregătirii unui spectacol de teatru, a murmurat nemulțumit de scăderea valorică a spectacolelor de teatru contemporan; și s-a îndepărtat de teatru în general.

Pentru criticul de specialitate, mai avizat, scrierea unei cronici de premieră devenise, la un moment dat, un martiriu: ***să te ferești de un entuziasm prea exagerat*** (care te-ar fi discreditat profesional) sau, dimpotrivă, *prea călduț*, ***să eviți problemele delicate, să te faci că nu vezi aluziile străvezii, pentru a nu atrage atenția "factorilor responsabili și, prin aceasta, a nu distruge spectacolul, să lauzi nonvaloarea, să nu superi nici autorii, nici oficialitățile*** și, după toate acestea, ***să mai scrii și un text incitant, care să stârnească în cititor curiozitatea de a merge la spectacol, conștient fiind că după aceea tu, specialist, îți pierzi credibilitatea***, era ceva ce ține de funambulie.

Pentru istoricul de teatru, mai detașat, lucrurile și-au pierdut parfumul fierbinte de actualitate și, cu aceasta, mai bine de jumătate din relevanța lor estetică (mai ales pentru cel ce studiază receptarea mai mult decât mesajul). De aceea, scopul unei asemenea lucrări este, mai ales, reconstituirea unei anumite *atmosfere*, a unei anumite *mentalități*. Greutatea sa stă în *neverificabilitate*, ceea ce-i scade și percutanța analitică; nu e, credem, totul pierdut, mai ales pentru că introducerea unei asemenea perspective relativizante capătă relevanță sociologică și psihologică, deci utilitate socială, pe lângă cea istorică.

Pentru omul de teatru, fie el dramaturg, regizor, actor, mai implicat, în proces, *suferința provocată de asemeni variații ale sistemului social era mult mai intensă, pentru că își vede munca și dăruirea sfârtecate într-o clipă de analfabetismul sau capriciul oricărui factor responsabil*. Este ceea ce urmărim să demonstrăm.

*

Provocarea absolută. Dar, vorbind despre categoriile provocării, să nu încheiem prezenta trecere în revistă a structurilor dramatice fără a pomeni și despre un alt aspect al spectacularului în care se vizează direct provocarea unei reacții extreme a publicului.

Una dintre cele mai interesante reacții de întâmpinare a orizontului de așteptare al publicului îl găsim într-o mișcare aflată la granița esteticii, epistemologiei și sociologiei, cunoscută în istoria mișcării dramatice drept **teatrul absurdului**. Denumirea însăși conține

[1] *Op. cit.*, p. 120.

Scanned with CamScanner

în sine elementele unui oximoron, deoarece teatrul, ca structură socializantă, este silit, după cum am arătat, a „vorbi pe limba publicului". Şi totuşi, pentru aproape o jumătate de secol, ceea ce s-a numit astfel a ocupat atenţia oamenilor de teatru, criticilor şi spectatorilor ca o formă de expresie a ultimităţii estetice; şi tot ce este astăzi fenomen dramatic este adânc marcat de acest curent.

Nu intenţionăm un inventar al dramaturgiei astfel intitulate, nici măcar cea a corifeilor ei, Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, cărora le-am putea adăuga pe Michel de Ghedelrode, Jean Genet, Arthur Adamov, Fernando Arrabal, Harold Pinter, Edward Albee şi, de ce nu, pe Luigi Pirandello sau Bertolt Brecht (notabilă este intersecţia cu expresionismul şi postmodernismul, cu care s-au declarat solidari cei citaţi). Nu intenţionăm nici o analiză a expresiei absurdului, care înregistrează deja câteva biblioteci, începând cu *Theatre of the Absurd* de Martin Esslin. Ceea ce ne interesează este ***studierea factorilor ce au făcut nu posibilă, ci aproape ineluctabilă apariţia respectivei tendinţe.***

a. Condiţionarea psihologică şi istorică. Absurdul face parte, dintr-un anumit punct de vedere, din structura mentală a umanului. Odată stabilite, prin efortul maieuticii socratice şi apoi platoniciene, nişte instrumente ale raţiunii, silogismele, care permiteau de regulă interpretarea corectă a fenomenologicului, orice cădea înafara acestor raţionamente era, din punct de vedere uman, distonant, adică absurd (lat. *absurdum*, 'strident', 'supărător la ureche'). De aceea, să nu uităm, creştinismul a avut printre devizele sale acel *credo quia absurdum* atribuită – inexact, se pare – Sfântului Augustin: Dumnezeu nu poate fi explicat raţional, pentru că este înafara puţinei noastre înţelegeri, *„Dumnezeu nu este zoomorfie"*, cum spunea Sadoveanu în *Creanga de aur*.

Absurdă a fost însăşi apariţia impersonăriii dramatice, pusă de Marcus Terentius Varro în seama lui Menyppos din Hadara, inventatorul farsei/satirei menipee (ultimamente, acest filosof din şcoala cynicilor, din speţa lui Esop, punea faţă în faţă două persoane, instituind contingenţe imposibile: 'dacă tu ai fi o mătură, iar tu o coţofană, ce-aţi avea să vă spuneţi ?'). Nu subscriem la opinie, dat fiind faptul că Menyppos a trăit în secolul al III-lea a.Ch., când teatrul elen era deja bine structurat; dar utilizarea impersonării dramatice ca instrument al maieuticii şi al gnoseologiei nu este lipsită de relevanţă.

Absurde sunt, din punct de vedere logic, născocirile lui Rabelais, Erasmus, Campanella, Cyrano de Bergerac, Swift, E. T. A. Hoffmann, Poe, ale lui Lewis Carroll, Christian Morgenstern, Kafka, ale surrealiştilor şi dadaiştilor, ale marilor clasici ai literaturii ştiinţifico-fantastice (Asimov, Gérard Klein, A. şi B. Strugaţki ş.a.) pentru a nu cita decât din domeniul evidenţei. **Absurdă este, în sens ultim, orice operă care se aventurează dincolo de limitele traductibilului în silogisme sancţionabile raţional. Adică, orice operă de artă.**

b. Condiţionarea teoretică. Răscrucea secolelor al XIX-lea şi al XX-lea va cunoaşte o serie de gânditori care, din circumstanţe în general sociale, teoretizează tot mai insistent un anumit absurd al existenţei, mai propriu-zis o incapacitate a omului de a pătrunde (a se citi – de a traduce silogistic) existentul şi existenţa în integralitatea lor. Constatând limitele raţiunii, aceştia, începând cu Schopenhauer şi continuând cu Nietzsche, Søren Kierkegaard, Bergson, Sartre, Camus, Cioran, constată *nolens, volens*, **prăpastia dintre *nevoia şi tendinţa de raţionalitate* a intelectului uman şi *iraţionalitatea lumii reale (sociale, naturale, cosmice)***. Respectiv, **brutala invazie a absurdului în existenţa noastră**. Revenind la cheia comică, se poate spune că un ultim exemplu de teoretizare a absurdului existenţei o *constituie legile lui Murphy, faimoasele paradoxuri atât de des verificate prin raportare la cotidian, şi ele aspirând la statutul de condiţionare*

Scanned with CamScanner

mentală a umanului, în rezistența sa în fața aberației condiției umane.

c. Condiționarea estetică. În perioada începutului de secol XX, anchilozarea unei mentalități productive, subsecventă concretizării burgheziei ca o clasă politic și economic dominantă, a determinat diverse reacții care au dus până la extremismul politic. Să spunem aici doar că, în ciuda numelor de o extraordinară forță creatoare care se vor manifesta în teatrul european cu substrat realist (așa-zisul „teatru burghez"), ne referim la Ibsen, Strindberg, Cehov și cei ce i-au urmat, **formele dramatice manifestau o anumită anchiloză, o anumită manierizare care uniformiza oarecum percepția și orienta experiența estetică în domeniu spre ceea ce va numi Jauss *culinaristică*.**

Tocmai cu această culinaristică vor polemiza, cu estetică brutalitate, Jarry, Ionesco și ceilalți, apoi, pe urmele lor, teatrul experimental contemporan. Dar, înainte de aceștia, au existat și alte tentative de a înlocui formele deja perimate cu altele moderne. Ne referim la teatrul simbolist și la cel expresionist, care încercau să exploreze estetic domeniul imediat înrudit, acela al afectului, la „actorul supermarionetă" al lui Gordon Craig, la expresivitatea elementelor scenice încercată de Jacques Copeau, la efectul de distanțare al lui Brecht sau la expresivitatea corporală a lui Grotowski, pentru a nu pomeni decât acestea.

Forțarea publicului de a ieși dintre limitele cunoscute și de a accepta un alt tip de convenție, abolirea codurilor de comunicare, începând cu violarea sensului enunțurilor și terminând cu pălmuirea spectatorilor, ca în *happening*-ul *off-off-Broadway* a fost etichetată în fel și chip. Dar ea nu reprezintă, fundamentalmente, decât expresia neliniștii creatoare a oamenilor de teatru, amenințați pe de o parte de plafonarea manieristică și pe de alta de asaltul altor forme de *entertainment* moderne – filmul, *musical*-ul, televiziunea, sportul, mega-concertul, computerul – și obligați să-și caute o nouă identitate de sine. În termenii lui B. Elvin:

„Meritul cel mai mare al lui Eugen Ionescu (sic!) *este de a fi pus capăt supraviețuirii paralizate a teatrului burghez, de a fi înlăturat «santinelele lui culturale» și de a fi dovedit că farmecele sale sucombaseră în adevăr definitiv, că defunctul era defunct, despuindu-l de ultimele aparențe ale vieții. Liberând scena de acest cadavru, spațiul a căpătat parcă o pluralitate de dimensiuni în care încape și realul, și fantasticul. [...] În locul dialogului spiritual și superflu am auzit strigătul unei inimi înspăimântate de brutalitate și cruzime, înverșunată împotriva sclerozărilor fândirii și osificărilor limbajului. [...] Liric, pasionat și subiectiv, scriitorul convoacă publicul nu pentru a-l reuni într-o sărbătoare, ci pentru a-i vesti catastrofele care-l amenință."*[1]

Avem aici esența impactului contradictoriu al teatrului absurdului asupra orizontului de așteptare al publicului contemporan.

În ale sale *Prelegeri de estetică* apărute în 1971, Mihail Ralea vorbește de absurd în termenii unei incongruențe detectabile pe mai multe planuri cognitive: ***incongruența logică***, respectiv **contrastul dintre existent și expectanță,** ***incongruența naturală*****, contrast între lucruri și ideile abstracte preconizate a le corespunde și** ***incongruența socială*****, contrastul dintre cerințele vieții și stereotipii** (adaptabilitatea, am spune). De aici – ștergerea granițelor între categoriile estetice, cum atrage atenția Eugène Ionesco în *Note și contranote*:

„[...] am încercat, în Victimele datoriei, *să înec comicul în tragic; în* Scaunele, *tragicul în comic, sau, dacă vreți, să fac din comic și tragic doi potrivnici spre a-i reuni într-o sinteză total nouă"*[2]

Dar ceea ce ne atrage cu deosebire atenția în privința acestei teme este tocmai *perisabilitatea conceptului*. Mai există absurd ? Fără îndoială. Mai poate fi el definit

[1] B. Elvin, *Introducere*. În vol. Eugen Ionescu, *Teatru I*. București: Editura pentru Literatură Unuiversală, 1968, p. 62-63.

[2] Ionesco, Eugène, *Note și contranote*. București: Editura Humanitas, 1992, p. 64.

Scanned with CamScanner

în termenii lui Jarry sau Becket ? Greu de spus.

Definind absurdul în termenii *incompatibilităţii dintre raţiunea umană şi iraţionalitatea existenţei*, ca la Sartre, Camus sau Kafka, intrăm într-o dilemă epistemologică, aşa cum spuneam: *dacă raţiunea umană este insuficientă pentru a ne susţine efortul de adaptare la real, atunci, se poate obiecta, n-avem decât să modificăm raţiunea umană, să ne adaptăm sistemul de reprezentări şi mecanismele gândirii*; altfel spus, gândirea noastră este anchilozată, depăşită, dacă nu poate cuprinde iraţionalul. Iar dacă discutăm absurdul în termenii *incongruenţei naturale şi a celei sociale* de care vorbea Ralea, acestea sunt cum nu se poate mai variabile. Să meditǎm asupra câtorva exemple.

Unul dintre maeştii utopiei, Jules Verne, şi-a propus unul dintre acele riscante pariuri cu viitorul, dintre acelea care, de regulă, nu pot fi câştigate: a lăsat o carte de anticipaţie despre Parisul la o sută de ani de la moartea lui, pentru a fi desigilată şi publicată atunci, spre a se vedea în ce măsură anticipaţia lui se dovedise prehensilă. Un *fiasco* total, evident: Verne îşi imaginase, culme a progresului, cerul Parisului înţesat de zepeline şi un telegraf în fiecare casă. Probabil că, publicată la vremea scrierii, cartea ar fi fost considerată a friza absurdul prin îndrăzneala ei.

Rinocerii lui Eugène Ionesco s-au jucat în anii şaptezeci la Moscova, cu personajele în măşti-costume de rinoceri verzi, evidentă aluzie la (neo)fascism, iar la Paris şi Berlin cu rinoceri r o ş i i, sugerând comunismul.

Aşteptându-l pe Godot este considerată astăzi a fi una dintre cele mai profunde şi mai pertinente meditaţii asupra condiţiei umane; altminteri, orice se petrece acolo s-ar putea petrece oricând în apropierea oricărei graniţe dintre cele pe care atâtea mii de oameni încearcă noapte de noapte să le treacă în mod clandestin. Dealtfel, prezentată pe scenă astăzi, piesa n-ar putea fi percepută în complexitatea sensurilor sale, deoarece spectatorii de astăzi *ar fi orbiţi de propriile reprezentări şi ar lua-o la modul propriu, văzând-o, probabil, ca pe o comedie a trecerii nereuşite a frontierei, încercând eludarea formalităţilor*. Sau n-ar înţelege de ce atâta frământare, când, după integrarea în U.E. cei doi puteau să treacă, liniştiţi, prin vamă, doar cu buletinul. Aceleaşi observaţii le-am putea face despre orice capodopere ale teatrului absurd precum *Oh, les beaux jours !, Dis, Joe, La Leçon, Le nouveau locataire, Le roi se meurt* şi oricare alta. Orizontul de aşteptare şi evoluţia referenţialului influenţează fatal percepţia fiecărei generaţii.

Filmele ştiinţifico-fantastice ale anilor '60-'70 ni se par astăzi de o naivitate înduioşătoare, fiind obişnuiţi ca fiecare computer personal binişor dotat să poată realiza efecte speciale mai complicate şi mai „curate", adică mai inobservabile decât cele din filmele "vechi". Iar profeţiile sociologice ale unor filme precum *Soylent Green, Brainstorm, Destination Moon, Farenheit 451*, pentru a nu ne referi decât la câteva dintre cele ale căror conotaţii antropologizante au făcut din ele clasice ale genului, profeţii situate în anii '90 sau chiar în atât de îndepărtatul an 2000, sunt încă de domeniul hiperbolei.

Aşadar, absurdul nu se dovedeşte a fi ***decât incapacitatea inteligenţei colective de a prelucra noi input-uri faptice, de a face faţă imediat unor revoluţii de mentalitate***. Nu este altul mecanismul decât acela care a făcut să piară arşi pe rug mii de oameni care susţineau principii contrariante pentru doctrina religioasă în vigoare sau care a determinat teoria heliocentrică, evoluţionismul sau cea a circulaţiei sângelui să fie considerate, fiecare la momentul ei, *absurde*. Evident, ajustarea raţiunii nu are a face aici: estetic vorbind, ceea ce face valoarea pieselor de această factură este tocmai o anumită tipologie a emoţiei, bazată îndeosebi pe frustrarea de a nu-şi putea depăşi propriile limite, pe teama şi fascinaţia contemplării necunoscutului, pe fiorul provocării resimţit de cel ce stă în pragul unei noi lumi explorabile.

Scanned with CamScanner

Pentru că aici este vorba de universul de aşteptare estetică a publicului; iar acesta, ca şi limitele sale gnoseologice, se află în continuă evoluţie. Odată asimilată noua dimensiune, ea devine de rigoare, fiind transferată – social sau educaţional – experienţei sociale şi estetice colective; absurdul devine normal.

Este greu de prevăzut ce mai înseamnă astăzi absurdul, în secolul celor mai incredibile evoluţii ştiinţifice şi al celor mai mari atrocităţi. Limitele conceptului evoluează vertiginos, lăsând în urmă ca pe nişte vetuste naivităţi piesele de care am discutat, a căror valoare de impact este greu de explicat publicului de azi. Rămâne istoriei genului dramatic a consemna acest salt hegelian de mentalitate şi axiologie.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Capitolul IV –
Tip, mască, rol. Considerente morfologice în construcția personajului dramatic

„...Alte măşti, aceeaşi piesă..."

Afinitate şi identitate. Din tot ce defineşte specificul teatral, aspectul în care publicul unei epoci se recunoaşte, cu care se identifică integral este, fără îndoială, personajul dramatic, în sine şi în ipostaza lui concretă: varianta actoricească. Oricâte afinităţi – până la similitudini – ar prezenta povestea căreia îi suntem martori, ca spectatori de teatru, cu o întâmplare familiară nouă, oricâte aluzii la contemporaneitate am decela în text sau în subtext, oricâtă valoare de generalitate ar avea structura narativă, toate acestea ar fi lovite de nulitate fără **structura de recunoaştere a eroului** (recunoaştere, evident, în sensul psihologic de *empatie*, *identificare*). Fiinţe sociale, este normal să reacţionăm, nu la abstractul unui conflict ci la **încărcătura emoţională a proiecţiei unei crize asupra seamănului nostru, imagine în oglindă a noastră**. Este, pe de o parte, vorba de mila şi groaza aristoteliene (cărora le corespunde, în comedie, superioritatea critică). Este, mai ales, încă din zorii civilizaţiei, *esenţa apariţiei epicului* (şi, în subsidiar, a dramaticului), *prin **transmiterea indirectă a sentimentelor autorului***. Paradoxal, reacţionăm mai bine la o expunere abstractă a unei crize emoţionale atunci când concreteţea epicului se încarcă de abstracţiune şi generalitate, pentru că „s-a întâmplat cuiva", „să vă spun ce a păţit vecinul" are mai mare impact emoţional decât „mi s-a părut mie"; realul, umanul se apropie astfel de impersonal, deci de mitologic. Paradoxal, pentru că o povestire la persoana I ar trebui să fie – şi, uneori, poate fi – mai autentică, deci mai fascinantă; dar, pe cât se pare, mai avem încă nevoie de dimensiunea esoterică... sau de curiozitatea inerentă speciei care, sub rezerva instinctului de conservare, ne face să „căscăm gura" la pătăranii străine.

Am vorbit mai sus despre identificarea fiecăruia dintre noi cu personajul dramatic. Îndrăzneam să opinăm chiar că, în majoritatea cazurilor, cel care ne devine (mai propriu spus, cel căruia ***îi devenim***) tranzitoriu *alter ego* nu este abstracţiunea eroului, ci manifestarea sa concretă: **actorul**. Fapt ciudat, aşadar, **impersonarea, în loc să demitizeze prin concreteţe, amplifică prin ceea ce s-ar putea numi „locuire", întrupare a abstractului într-un vas uman**. Ceea ce ne aduce la esenţa genului dramatic, la *satyriodromena*, acele coruri de ţapi însufleţiţi de Dionyssos, precum confreriile de căluşari de mai târziu, cu aceeaşi valenţă taumaturgică şi purificatoare. Dar identificarea cu interpretul modern a pierdut elementul de concreteţe al acestui *catharsis*.

Vom începe discuția reamintind o veche, sceptică butadă critică, relativizantă pentru *catharsis*-ul dramatic; aceasta pentru că, în general, *persistența* unor asemenea aforisme, chiar și atunci când nu par să conțină un adevăr științific ci, dimpotrivă, dezvoltă instincte polemice, este prin sine însăși o dovadă peremptorie a adevărului pe care îl conțin. Butada prezintă pentru noi, deci, un dublu interes, din perspectiva receptării operei.

Se spune, așadar, că **nimeni n-a devenit mai puțin avar după ce și deoarece a văzut *Avarul***. Este adevărat, cel puțin este adevărat pentru toți avarii care au ajuns, întâmplător sau nu, spectatori de teatru; ne îndoim de numărul lor, dat fiind faptul că biletul de teatru și cheltuielile adiacente sunt, pentru un avar autentic, un lux scandalos de non-necesar. (Dealtfel, niciun avar autentic nu se va recunoaște ca atare; nici un individ care are un cusur absolutizat nu îl va admite: avarii nu se consideră avari, ci economi, chibzuiți; risipitorii – milostivi și „oameni de lume", care nu vor să se poarte... ca avarii; fricoșii se consideră prudenți și raționali; imprudenții – oameni de acțiune, fără ezitări, fără frică; afemeiații – mari admiratori ai sexului frumos, care „își trăiesc viața", bețivii – oameni puternici, care nu se tem de pahar, căci „vinului nu-i este dat să-l bea oricine"; scandalagii – oameni de onoare, care nu tolerează ofensa etc.)

Niciun avar nu-și poate, deci, constata defectul, primul pas spre corijarea lui; iar dacă ar fi invitat la o reprezentație cu *Avarul*, ori ar râde de personaj, văzându-l supus unei patimi pe care el, spectatorul, nu o are, ori l-ar considera pe Harpagon îndreptățit să se comporte ca atare și n-ar înțelege de ce se amuză lumea.

Putem spune același lucru *despre spectatorii nebântuiți de spectrul acestui păcat capital* ? Nici ei nu pot deveni mai puțin expuși la pericolul avariției pentru a fi văzut Avarul ? Categoric, nu: ne vom teme de ridicol, regăsindu-ne în situații similare.

Și totuși, analogiile externe sunt cu mult mai frecvente decât cele personale (care, până la urmă, ne pot face... să cădem în extrema opusă. Majoritatea celor ce au asistat la o asemenea reprezentație, în celebra scenă a explicațiilor dintre Harpagon și fiul său, de exemplu, vor fi făcut, cu sau fără umor, analogii cu situații concrete ('parcă vorbesc eu cu tata/șeful/domnul X'); mulți se vor fi lăsat catharctic „seduși" de cele văzute în măsura în care asemănările cu o situație reală nu sporeau, pentru ei, verosimilitatea piesei, adică tocmai credibilitatea ei. Nu punem în discuție, evident, „moralitatea" simplistă presupusă a fi atașată fiecărei manifestări artistice; ea consfințește un adevăr implicit: ***puternicul impact la receptare al manifestărilor dramatice au determinat frecventa asociere – sau atribuire – de conotații propagandistice ori educative***.

Mutatis mutandis, citățm aici eleganta, dar severa observație a lui Titu Maiorescu, al cărei substrat este tocmai confuzia dintre registrele perceptive ale operei dramatice, despre cei ce confundă morala cu... practic, orice, incapabili să realizeze saltul catharctic:

„căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește [...] și în toate aceste cazuri va fi dreptul său literar incontestabil."[1]

Maiorescu, vorbind despre o dramaturgie de strictă actualitate la ora publicării studiului, nu putea calcula pe deplin valoarea de generalitate umană pe care o va căpăta teatrul lui Caragiale în timp; dar adresabilitatea directă către contemporani este, am văzut, un aspect deloc de neglijat al receptării imediate a operei, garanție dialectică a supraviețuirii

[1] Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*. În vol. *Din "Critice"*. București: Editura Tineretului, 1967, p. 262.

Scanned with CamScanner

ei, cum am mai spus.

Dar unde Maiorescu are perfectă, incontestabilă dreptate, este în punctul în care examinează pretenţiile detractorilor lui Caragiale la o moralitate şchioapă din partea unei opere dramatice. Desigur, **moralitatea artei, mai ales a comediei realiste, este aceea de a nu falsifica verosimilul**, nici de dragul unor interese personale ori de grup, nici de dragul unei moralizări cu orice chip. În alţi termeni, o spune şi Émile Faguet, în prefaţa unei piese moliéreşti mai puţin frecventate, *Les Fâcheux*:

„Il en va toujours ainsi. La commédie ne corrige personne. – Mais elle corrige tout le monde, répond Augier. – La seconde assertion est peut-être vraie; mais la première l'est plus sûrement."[1]

Aşa se întâmplă mereu. Comedia nu îndreaptă pe nimeni – Dar ea îndreaptă întreaga lume, răspunde Augier. – A doua afirmaţie ar putea fi adevărată; prima sigur este.

Ne permitem să fim de părerea lui Émile Augier. Comediograful, în ciuda proastei sale reputaţii tematice, pare a fi înţeles mai mult în privinţa **efectului de radianţă pe care satirizarea moravurilor o poate avea asupra revirimentului moral**, la scară macrosocială. Iar orizontul de aşteptare înseamnă tocmai *totalitatea concepţiilor care preorientează – nu numai estetic, ci şi etic şi gnoseologic, receptarea operei.*

Vorbim însă, readucând discuţia din domeniul şovăielnic al moralizării prin artă pe terenul mai apropiat nouă al receptării, despre *catharsis*, despre stricta „uitare de sine", experienţă de benignă alteritate schizoidă pe care o încearcă **spectatorul** atunci când, sub presiunea acelui plan secund care i se impune imperativ în întunericul sălii de spectacole, devine mai mult decât „partizan" al lui Figaro sau Faust, devine, pentru câteva clipe, **un element de rezonanţă electromagnetică, o antenă care receptează aproape simultan emisia senzorială dar mai ales cea emoţională provenită de la actorul care ne vorbeşte.**

Foarte rar, cu condiţia unui joc actoricesc absolut sub orice critică, nu ne lăsăm captivaţi, fie şi pasager, de această emisie. Suntem extrem de iertători cu interpretul, pentru că relaţionăm afectiv cu el. Judecata de valoare vine abia ulterior, atunci când puntea emoţională s-a rupt. De aceea e posibil să „intri în joc" în timpul spectacolului şi să îl critici mai apoi. De aceea, iarăşi, **formulele moderne de „activizare" a spectacolului (happening, dialog cu publicul, interactivitate, extinderea spaţiului de joc înspre sală) sunt *mai inoperante sub raport participativ* decât formula consacrată: în loc să *intensifice* relaţia cu publicul, o *slăbesc*, „trezind" mereu spectatorul din implicarea sa emoţională.** Rezumând, putem spune că, ultimamente, **nimeni nu vine la spectacol *să vorbească* cu personajul, ci *să se identifice cu* personajul.**

Este un aspect al receptării operei literare care l-a preocupat îndeosebi pe Hans Robert Jauss, care îi consacră o întreagă secţiune a lucrării sale, intitulată ***Modele de interacţiune în identificarea cu eroul literar***[2]. Aici esteticianul începe prin a atrage atenţia că

„identificarea nu este la origine un fenomen estetic, iar eroul n-a fost nici el dintotdeauna rezultat al unei activităţi poietice."[3]

Nu precizează autorul (sau poate fi o simplificare de traducere) dacă, spunând aceasta, el are în vedere fenomenul de identificare *ca realitate sociologică în general,*

[1] Émile Faguet, *Notice (Les Fâcheux)*. În vol. *Molière. Œuvres complètes. Tome deuxième.* Paris: Nelson, Éditeurs, f.a., p. 84.
[2] H. R. Jauss, ed. cit., p. 248-298.
[3] L. cit.

Scanned with CamScanner

ori *anumite categorii particulare ale ei*, cum este *impersonarea ca manifestare religioasă, jocul* sau *transa oraculară*. Dar discuţia purtându-se pe terenul ***poïesis***-ului, vom folosi celelalte tipuri posibile numai în măsura în care vor ilustra ceea ce ne interesează. Oricum, am văzut că Jauss vorbeşte despre ***catharsis*** ca despre o majoră sursă de experienţă estetică, jalonându-i şi o anumită evoluţie în funcţie de valoarea sa epistemologică:

„Uimire, groază, admiraţie, înduioşare, râs, plâns, surpriză, formează scala acestor trepte primare ale experienţei estetice, implicată (sic!) *de punerea în scenă sau de lectura unui text* (subl. ns.)"[1]

Aceasta spunând, ceea ce are darul de a clarifica totodată şi conţinutul noţiunii de **experienţă estetică**, teoreticianul nu uită să precizeze labilitatea acestei identificări pentru receptorul operei de artă:

„Identificarea prin atitudine estetică reprezintă o stare de echilibru, pasibilă a se destabiliza ***printr-un plus sau minus de distanţă*** (subl. ns)"[2]

suscitatele trepte de identificare slujind ca jaloane ale unei experienţe cucerite, dar şi ca sistem comparativ de referinţă pentru un întreg sistem de receptări, căci

„[...] cititorul sau spectatorul se pot lăsa în voia lor, dar totodată se şi pot elibera de ele, pot adopta ipostaza reflexiei estetice, procedând la o interpretare proprie, ce presupune odată mai mult o distanţare, retrospectivă sau prospectivă. Astfel, raportul dintre experienţa estetică primară şi reflexia estetică secundară ne conduce şi pe această cale către ***disocierea fundamentală dintre comprehensiune şi cunoaştere, receptare şi interpretare*** (subl. ns.)."[3]

După părerea noastră, Jauss fie că nu duce aici analiza până la ultima ei consecinţă, neajungând astfel să observe că *atât identificarea cât şi distanţarea se manifestă simultan* (cu o toleranţă psiho-temporală neglijabilă), simultaneitate datorată tocmai naturii schizoide a *catharsis*-ului de care vorbeam, fie nu se obiectivează îndeajuns, vorbind despre receptare din punctul de vedere al destinatarului obişnuit al emisiei cu conţinut şi finalitate artistică, pentru care experienţa estetică este suficientă spre a asigura acel „efect de distanţare" de care vorbeşte autorul, ignorând tocmai lipsa de intenţionalitate întru detaşare care marchează receptarea susnumitului consumator oarecare. Căci **nici literatura scrisă şi cu atât mai puţin textul dramatic nu sunt, la modul absolut, create pentru consumatorul ideal**, acela cu o vastă experienţă a receptării şi filtrării celor receptate prin prisma *„reflexiei estetice secundare", ci* ***pentru acest consumator 'de rând'****, model abstract, medie empirică a nivelelor de instrucţie şi de experienţă estetică, a cărui experienţă de receptor este variabilă, gustul necuantificabil şi educaţia estetică empirică.*

Nimeni, cu alte cuvinte, nu scrie pentru a fi citit de critici şi esteticieni, dimpotrivă, *se teme* de lectura analitică a acestora, prea clasificantă şi exagerat pragmatică (fie şi când şi-o doreşte, ca pe o verificare/confirmare); şi nu se poate teme decât dintr-un singur motiv, acela că **este conştient de decalajul dintre experienţa estetică a acestuia şi cea a cititorului de rând**. Căci, dacă arta este, la polul creatorului, rezultanta unui proces de elaborare şi filtrare superioară a realului, **pentru receptor (cititor, spectator) ea este simpla – şi, adesea, aleatoria – manifestare a nevoii de evadare din el**. Prin ***catharsis***.

Cu atât mai surprinzătoare este, după neclara definiţie conceptuală, justa şi exhaustiva clasificare pe care o face imediat ulterior Jauss modelelor de interacţiune ale identificării cu eroul literar [4]. Psihologicamente, este justă tocmai pentru că surprinde acele

---

[1] *Id.*, p. 249.
[2] *Ibid.*, p. 248.
[3] *Ibid.*, p. 249.
[4] *Ibid.*, p. 257 ş.u.

Scanned with CamScanner

„norme de comportare" pe care le notează cu '+' (progresiv) şi '–' regresiv), dar este carentă pentru că, vorbind mai ales despre receptarea operei literare, care este prin excelenţă o receptare individuală, pierde din vedere tocmai aspectul social, cel mai pregnant, relaţionabil cu o percepţie multiplicată socialmente, ca în artele spectacolului.

Nu vom uita a vorbi şi de un aspect freudian al socializării acestei receptări. În cazul lecturii, factorii inhibitori socialmente acţionează mai puţin: o carte o poţi lăsa din mână oricând un alt stimul afectiv (nerăbdare, plictiseală, alt punct de atracţie sau de inhibiţie) te îndeamnă. La teatru, condiţiile obiective (liniştea, întunericul, aşezarea în rând, concentrarea celorlalţi) creează o instanţă inhibitivă a nerăbdării de a întrerupe percepţia („ţi-e ruşine" să te scoli, să deranjezi lumea şi să pleci, chiar dacă, *in extremis*, nu relaţionezi afectiv). Este conştiinţa inhibitivă, paternă, prin care normele de conduită socială pe post de *big brother* îţi induc sau îţi educă deprinderile de spectator.

*

Personaj şi oglindă. Multe elemente ar merita o discuţie specială, atunci când vorbim despre influenţa orizontului de aşteptare estetică (şi nu numai) asupra modulării textului şi spectacolului dramatic de-a lungul istoriei genului.

Tipologia personajului în diverse epoci, de pildă, nu numai în sensul categoriilor sociale care fac obiectul atenţiei dramaturgului (şi aici se poate spune că opţiunea este strict auctorială, realizatorii spectacolului putând cel mult, prin detalii de costum, şi machiaj, prin sarcini de joc ori alte tipuri de conotaţii, să sugereze o anumită „cheie de citire" a unui personaj, nicidecum să modifice natura lui), ci şi în sensul penetraţiei sau dispariţiei unora dintre ele, funcţie de ideologia dominantă a fiecărei epoci (să ne gândim doar la curtezana, personaj al lui Terenţiu, Bibienna, Hugo şi Sartre).

Sau *sursele, procedeele de caracterizare a personajului*, printre care cea mai specific dramatică (la nivelul textului literar, nu al spectacolului; în spectacol el este actualizat de fiecare dată) ar fi *comicul de limbaj*, secundar personajului, din perspectiva receptării (iar aici este obligatoriu a aminti că acesta, atât sub raportul regionalismului ori pronunţiei, cât şi a calamburului sau hipercorecţiei, este extrem de volatil prin traducere: câtă relevanţă are, pentru un spectator britanic ***sau grec*** pronunţia cu iz fanariot a lui Dandanache ori „radicalismele" prost folosite de Pristanda ?...Câtă relevanţă mai au ele pentru ***spectatorul român al secolului XXI*** ?)

Sau *costumul (istoric, comic, socialmente determinant, uniforma şi rolul ei categorial, atributele emblematice, masca fizionomică* – „capetele" lui Bălcescu sau Cuza – etc.*) şi coeficientul său de autenticitate* din perspectiva structurii de recunoaştere şi de relaţionare pe care o determină în spectator. Sau *anacronismul ca procedeu de creare a personajului*, ceea ce ne-ar deschide calea spre a discuta utopia autenticităţii în reprezentarea personajelor, complex al culturii cu baza târzie în romantism. Nutrim, dealtfel, convingerea că însuşi imperativul adecvării decorului şi costumelor, reproducerea lor documentar exactă, prin studierea epocii în care este plasată acţiunea piesei, este o certă actualizare a temei romantice a **evadării în timp**, modulată de exactitatea şi nu excesiva imaginaţie a romantismului german, care a dorit – şi a reuşit – să impună această viziune.

A epuiza subiectul este strict imposibil pentru o lucrare ca aceasta, întrucât ar depăşi chiar scopul propus. Am selectat, de aceea, două aspecte care ni s-au părut

Scanned with CamScanner

mai semnificative: **stilistica numelor ca factor de relaționare cu orizontul de așteptare estetică a publicului și morfologia unui personaj, mai ales din perspectiva evoluției sale ca model european, instalându-se în conștiința spectatorului ca obligatoriu.** Și chiar în privința acestor două aspecte, despre care s-au spus destule, destule rămân de spus.

*

Mitică, Rică, Fănică. Vorbind despre numele personajului ca ecou – sau răspuns – al orizontului de așteptare estetică, ne vom referi la un domeniu în care prestigiul autorului și operei ne scutesc de a trebui să dăm prea multe explicații tangențiale. Ne vom ocupa cu precădere de **onomastica personajelor caragialiene**, demers ușurat, cum spuneam, de comoditatea referențialului, extrem de cunoscut cititorului român.

S-a discutat mult despre acest aspect al operei marelui clasic, despre stilul său aluziv de a-și caracteriza eroii prin folosirea preferențială a regionalismelor și cuvintelor pe punctul de a deveni arhaisme (Pristanda, Ipângescu), despre eufonia unor nume (Cațavencu sau Tipătescu, de pildă). Și tot a mai rămas destul de spus.

E un loc aproape comun revelația privind numele lui Farfuridi (*linge-blide*, evident, dar cine mai știe astăzi că 'farfuriu' însemna, până în pragul secolului XX 'porțelan', *„blide de farfuriu"* mai apărând până la Filimon și Odobescu), subliniind excesiva sensibilitate a suspiciosului personaj și lipsa de consistență a personalității sale; numele lui Zaharia Trahanache, falsul zaharisit; al lui Pristanda, al cărui nume denumește regional un joc balcanic de o anumită versatilitate deloc străină personajului; al lui Brânzovenescu, de capul căruia, într-adevăr, nu e mare brânză etc.

Să insistăm puțin, totuși, asupra lui Cațavencu, al cărui nume, se știe, evocă eufonic *cațaveica*, haină feminină cu două fețe și garnisită cu blană de vulpe, dar și *cața*, nume popular al gaiței și catahreză a femeii rea de gură. De remarcat, însă, ceea ce nu s-a spus, sufixul ***-encu***, unic în întreaga creație caragialiană, adaptare a ucraineanului ***-enko***, ceea ce ar putea indica faptul că autorul **urmărește a sugera pătrunderea în Principate a unei anumite mentalități est-slave, caracterizată prin lipsă totală de scrupule**, fenomen probabil subsecvent influenței Imperiului Țarist în perioada Regulamentelor Organice și în cea ulterioară (a se vedea și prenumele Nicolae, sfânt ocrotitor al Rusiei). Pentru a nu mai vorbi de diminutiv ca indice al evoluției sociale: atunci când șansele lui Cațavencu par a crește, Pristanda schimbă spontan derizoriul și persiflantul *„dom' Nae"* cu obsecviosul *„coane Nicule"*.

Și, vorbind despre Cațavencu, să ne amintim cu câtă mândrie se proclamă el liber-schimbist. Tudor Vianu observă (în *Arta prozatorilor români*) că pentru personaj, prea puțin sigur pe teoria politicii (teoria liberului schimb economic, adică a minimalizării protecționismului de stat, a stat la baza doctrinei liberale), în pofida aplombului său, aceasta înseamnă că este **liber să se schimbe, să-și renege oportun(ist) convingerile, eticheta subliniind versatilitatea individului.**

Dar intenționăm, spre facilitarea discuției prin generalizare, a vorbi, pentru început, mai puțin despre teatru și mai mult despre proza lui Caragiale; mai puțin despre numele de familie și mai mult despre cele de botez. Câteva precizări se impun, sub rezerva amplificării ulterioare.

Alecsandri, Millo, Russo ori Negruzzi au dat personajelor lor nume relativ simpliste pentru urechea spectatorului de azi. Boierul „ținutaș" (provincial), mare podgorean

Scanned with CamScanner

de la Nicoreşti, se numea pur şi simplu Jignicerul Vadră; cel cu origine modestă, dar cu ambiţii de mărire, se numea Bârzoi; escrocii pieselor vremii se numeau Pungescu, Hoaţancovici, Pungaşevski; un comisar mărunt se numea, evident, Săbiuţă; un boier divănit care lua măsuri pentru prevenirea unor comploturi ce i se năzăriseră în vis se numea Lunătescu, respectiv *lunatecul*; un soţ gelos se numea Zuliaridi (după grecismul 'zuliar', gelos) şi tot aşa. Căci aceşti începători **se adresau unui public încă nestructurat, care avea nevoie de identificarea categorială a personajului prin nume, pentru a putea înţelege locul acestuia în acţiune, ba chiar, subsidiar, acţiunea în sine; în consecinţă, spectatorii se lămureau cu cine aveau de-a face chiar de la afiş (pe care figura distribuţia) sau din programul de sală.**

Acest fapt ar fi, categorial vorbind, un argument al *apartenenţei la clasicism a începuturilor teatrului românesc*, puse de obicei sub semnul unicei combinaţii autohtone de romantism şi realism care a fost literatura patruzecioptistă. Spunem fără ezitare clasicism, deoarece *numai în clasicism tipologia categorială dădea sensul operei*; se scria o comedie despre avariţie şi se intitula *Avarul*, una despre femeile cu pretenţii de savante, care era intitulată, fără ezitare, *Femeile savante*, una despre mitomania compulsivă care era intitulată *Mincinosul* etc, ca în portretele eseiştilor moralişti ai epocii (Montaigne, La Bruyère). Astfel, **arhetipul uman era pus, fără ezitare şi fără complexele exacerbării, sub specia exemplului**, ca un ecorşeu în vitrina unui laborator de biologie; titlul însuşi era ideea rezumată. *Poate şi publicul lui Corneille, ca şi al lui Alecsandri era mai puţin subtil, ori nu ieşise încă întrutotul de sub zodia moralităţilor medievale, din care amintim doar numele câtorva personaje: Jederman/Everyman, Death/Mort, Discretion/Înţelepciunea, Fellowship/Semenii, Désésperance, Good-Deeds/Faptele Bune.*

Începătorii teatrului românesc nu procedează altfel şi nu obţin altfel de rezultate. Titluri ca *Îngâmfata plăpumăreasă sau Cucoană sunt, Guraleiul, Muza de la Burdujeni, Creditorii, Ginerele lui Hagi Petcu, Boieri şi ciocoi* sau *Arvinte şi Pepelea* (cunoscute personaje ale folclorului epic, anteriul lui Arvinte şi cuiul lui Pepelea fiind deja trimiteri pseudo-culturale) erau de o elocvenţă clar orientată spre explicitarea subiectului către public. Asemenea titluri aveau menirea **nu numai de a dumeri spectatorii ce-i aşteaptă şi dacă pot veni cu întreaga familie, urmând a vedea un lucru moral, dar şi de a evita reacţiile adverse, cei ce se simţeau vizaţi putând evita liniştiţi spectacolul.**

Caragiale vine pe un teren gata defrişat, în care teatrul a devenit rapid ceea ce abia visaseră înaintaşii: *o şcoală de cultură şi de formare a gustului, o tribună a satirei şi a opiniei*. El găseşte eufonii şi asociaţii de cuvinte care depăşesc „mura-n gură", pentru că, la răscrucea secolelor, teatrul era ceea ce este astăzi televizorul sau, de ce nu, *Internet*-ul: o sursă extrem de accesibilă de informare, educare şi relaxare, ceea ce, privind problema din unghiul *opus* spectatorului, înseamnă că era un bun instrument de influenţare al conştiinţelor, pentru a evita termenul de manipulare. Asta s-a subliniat îndestul, dar discutăm aici pura denotaţie onomastică, instrument de edificare a publicului. Or, nici Ibrăileanu, nici Călinescu sau Pompiliu Constantinescu nu au dat suficientă atenţie unor aspecte conexe, tocmai din cauza frecvenţei lor, mulţumindu-se a sesiza valori categorială.

Să începem, de pildă, cu emblematicul **Mitică**, *„bucureşteanul «par excellence»"*. De ce tocmai Mitică şi nu Mişu sau Nae, Lache sau Mache, la fel de frecvente în Bucureştiul vremii, dar şi mai încoace şi foarte frecvente şi la Caragiale ?

Scanned with CamScanner

Pentru că ocrotitorii principali ai Bucureştilor, patronii lui, erau cei doi sfinţi ce poartă numele de Dumitru: marele mucenic şi „cel nou", zis Basarabov, sărbătoriţi succesiv în octombrie (26 şi 27), prilej de mare sărbătoare locală cu mici, bere şi must până astăzi. Cum altfel să se fi numit bucureşteanul absolut ? Ba, şi alte prototipuri bucureştene, poate din alte epoci, se numesc la fel, cum ar fi, de pildă Jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea, mult prea avansat socialmente pentru derizoriul Mitică.

Evident, a da unui copil numele ocrotitorului urbei sau breslei este un străvechi obicei, pe la noi şi prin alte părţi. Să ne gândim, pentru exemplificare, doar la Naţl, personajul lui Slavici din *Mara*. Numele este un diminutiv al lui Ignatz, Ignatius, patron al breslei măcelarilor în Occident (şi în Transilvania aflată sub influenţa austriacă directă), aşa cum şi la noi Ignatul este sinonim cu sacrificiul animal care precede Crăciunul. Sărbătorit în calendarul catolic la 1 februarie, iar în cel ortodox la 20 decembrie, Sfântul Sfinţit Mucenic Ignatie Teoforul a fost episcop al Antiohiei (cca 69 d.Ch.) şi a fost martirizat la Roma (cca 107 d.Ch.), fiind aruncat la fiare. Botezându-şi fiul Ignatz, Hubăr, cap al măcelarilor, nu doar cinsteşte patronul tradiţional, dar *răspunde orizontului de aşteptare al co-breslaşilor*. Oricare alt nume ar fi ales, ar fi fost condamnat de ceilalţi pentru ireverenţă, pentru sfidare chiar (cum, numele patronului breslei nu era destul de bun pentru fiul lui ?! vrea să-şi atragă mânia sfântului patron ?!) eventual scăzându-i popularitatea şi punându-i în pericol poziţia în breaslă, care îşi alegea democratic şi periodic capii. În aceeaşi ordine de idei se înscrie frecvenţa numelui Maria, ba chiar şi Anne, dat pe teritoriul catolic copiilor de sex bărbătesc; probabil, sens identic îl are la noi frecvenţa în anumite zone a numelui Marin.

Acelaşi lucru şi cu Mitică, acelaşi lucru şi cu Paraschiva, altădată unul dintre cele mai frecvente nume feminine nu numai în Moldova, a cărei ocrotitoare absolută este şi astăzi. E de amintit că acesta *nu este un adevărat nume de botez*, cât un denominativ abstract, sfânta patroană a Moldovei murind anonimă, cum ne spune şi Varlaam în a sa *Carte românească de învăţătură la dumenecele peste an şi la praznice împărăteşti şi la svinţi mari*, aceasta *„'şi dădu luminat sufletul în mâna lui dumnezeu şi nimănui nu spuse de unde a fost şi cine este"*; iar în limba elină *„paraschevie"* este numele zilei de vineri, de unde asocierea pe care o face poporul Sfintei Paraschiva cu Sfânta Vineri.

Oricum, cât comic conţinut în acest sfânt... Mitică, incorigibil colportor de calambururi mediocre ! Să ne gândim, pentru conformitate, la un sân' Mişu (Mihail, nume de arhanghel luptător, patron al militarilor; şi vom avea câţiva locotenenţi Mişu în opera caragialiană, majoritatea *de intendenţă*, cum e cel din *Tren de plăcere*, adică beneficiind de prestigiul uniformei şi de un post bănos, fără să aibă a înfrunta pericolele meseriei), la sân' Nelu sau sân' Nae. Alţi ofiţeri, majoritatea deasemenea „aţişti", se vor numi Pandele (Pantelimon, alt sfânt martir fost oştean).

Un eveniment ce electriza Bucureştiul şi pe bucureşteanul de rând era mutatul semestrial, de Sf. Gheorghe (primăvara) şi de acelaşi Sf. Dumitru (toamna), transhumanţa amărâţilor fără casă proprietate personală, pe care o pot înţelege mai bine românii de azi decât cei din anii '70. Eroii unei schiţe în care despre mutat e vorba se numesc **George Marinescu** şi **Marin Georgescu**. Se poate observa că numele sună ceva mai puţin diminutival, mai elevat decât vreun Ghiţă oarecare. George, e limpede; dar de ce nu Dumitru ? Pentru că Mitică era rezervat altui soi de personaje, cum spuneam; domnii în cauză sunt oameni serioşi, proprietari, iar comicul schiţei e mai ales de situaţie. Şi atunci a optat pentru Marin, derivatul mai sus pomenit al numelui Maria, Sfânta Maria Mică fiind momentul când începeau, prin tradiţie, să apară anunţurile şi demarau tratativele mutatului.

Scanned with CamScanner

Să revenim la câteva personaje de teatru. Ştim câte ceva despre Tipătescu, dar care ar putea fi explicaţia alegerii prenumelui **Ştefan**, un nume nu prea frecvent la autor ? Pentru că ilustrul prenume cu istorică rezonanţă (categoric, nume de conducător; şi cei doi „diagnosticieni" ai piesei, Trahanache şi Pristanda, insistă asupra felului repezit de a fi al conducătorului judeţului) are simpaticul diminutiv Fănică. Dar şi pentru că el aminteşte de primul martir creştin, Sf. Ştefan, cel lapidat pentru Iisus, pe care îl serbăm după Crăciun (27 decembrie). Or, din toată fauna piesei, acest personaj este singurul care are efectiv ceva de pierdut: este funcţionar public, are o poziţie de mare răspundere, o carieră, o şansă de a ieşi din acel fund de lume, la care face el însuşi aluzie:

„mi-am sacrificat cariera şi am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul"[1]

şi de care va profita, probabil, atunci când relaţia cu Zoe se va soluţiona, într-un fel sau în altul. Peste douăzeci de ani, în schiţe – *O conferenţă* – vom găsi la un moment dat pomenită o *„madam' Trahanache"* care *„trăieşte mai mult la Paris"* şi este descrisă cu feminină exagerare de către alt personaj ca *„ramolisită"*, ceea ce ar duce la concluzia că Zoe, văduvă, a părăsit capitala *„judeţului de munte"* împreună cu Tipătescu (probabil intrat în diplomaţie) şi se ocupă cu opere de binefacere, ocupaţie cu un puternic caracter monden în epocă, dar nu a renunţat la *numele* care-i oferea un oarecare prestigiu social; Tipătescu, de altfel, pentru a evolua politiceşte, trebuia să rămână liber, în vederea unei partide avantajoase, propulsoare socialmente. Personajul feminin care o bârfeşte pe Zoe se numeşte, de altfel, „madam' Parigoridi", ceea ce vine din grecescul *parigoria*, 'mângâiere' şi este, aflăm din context, o „amică" a lui Nenea Iancu, cum i se adresează ea, acesta numind-o „nepoţică" (un eufemism glumeţ în epocă pentru protejate feminine mult mai tinere) şi adresându-i în text complimente echivoce; o altă aluzie onomastică, aşadar.

Acum, însă, în plin scandal al scrisorii pierdute, în Fănică vor da toţi cu piatra, în capul său se va sparge tot scandalul, pe el îl reclamă anonima semnată trimisă la Bucureşti pentru a nu mai vorbi de faptul că el e martor la suferinţa femeii pe care o iubeşte. El este adevăratul martir al piesei, dovadă scena finală a actului al doilea, în care, sub presiunea răsturnării de situaţie produse de telegramă, toată lumea se agită, grupurile de influenţă se polarizează, singur Tipătescu va cădea *„obosit, pe scaun, ca şi cum n-ar lua parte la ce se petrece"* [2]. Probabil, în aceeaşi serie se înscrie şi **Ghiţă**, numele lui Pristanda, caricatură de militar, diminutiv de la Gheorghe, sfânt ocrotitor al oştirilor şi războinicilor, el însuşi mare oştean; cu atât mai derizoriu diminutivul, cu atât mai derizorie comparaţia cu acea caricatură servilă de militar care este "poliţaiul" Pristanda.

Nu altul este cazul numelui lui **Rică Venturiano**. **Venturiano** este o clară italienizare (vorbirea lui abundă în barbarisme de factură eliadescă/rosettiană) a unui Vântureanu oarecare, sugerând moara de vorbe goale care este personajul şi nefiind lipsit de o oarecare nuanţă scatologică; această italienizare aminteşte şi de verbiajul liberal, aşa cum l-am găsit parodiat şi la Alecsandri. Dar **Rică** ?

Atunci când este încolţit de vajnicii apărători ai onoarei lui Jupîn Dumitrache, exclamă: „... *Sfinte **Andrei**, scapă-mă [...] : sunt încă june ! Geniu bun al venitorului României, protege-mă; şi eu sunt român!"* Deci numele lui de botez este Andrei. Ne-o spune, de altfel, singur: *„douăzeci şi cinci de roze şi jumătate înnumăr, douăzeci şi şase le împlinesc tocmai la Sfântul Andrei..."*, ceea ce, în economia piesei, vine, nu peste şase luni,ci doar peste vreo două şi jumătate. Individul este, deci, şi muiereşte cochet, ascunzându-şi vârsta. Oricum, douăzeci şi şase de ani înseamnă deja cam mult: Rică pare

[1] I. L. Caragiale, ed. cit., p. 82.
[2] *Id.*, p. 106.

Scanned with CamScanner

din speţa eternilor studenţi la drept care, prin jurnalism politic, prin participarea la adunări electorale şi secretariat (scrierea de discursuri politice) ajungeau uneori „membri marcanţi", apoi parlamentari, miniştri etc. Jupân Dumitrache i-o prezice, dealtfel:

„– Vorbeşte abitir[1]*, domnule. Ăsta e bun de dipotat. [...] Cum combate el, poate să ajungă şi ministru."*[2]

Dar de ce tocmai Andrei, un nume practic nemairepetat în opera lui Caragiale ? Pentru că el este apostolul „infatigabil" al democraţiei şi al progresului, aşa cum, dintre apostoli, Sf. Andrei a fost marele apostol al creştinismului pe aceste meleaguri. Şi, într-adevăr, în puţinele pagini ale neterminatei comedii *Titircă, Sotirescu Co*, toate personajele cunoscute au parvenit socialmente şi economiceşte, afară de Venturiano pe care îl aflăm tot gazetar sărac şi tot fanatic apărător ar democraţiei pe care tot o mai confundă cu demagogia.

Cele două personaje feminine ale *Nopţii furtunoase*, arhicunoscutele **Veta** şi **Ziţa**, au nume ale căror rezonanţă eufonică a fost, se ştie, pertinent examinată de G. Ibrăileanu în cunoscutul studiu *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*. Are însă vreo importanţă ***selecţia lexico-semantică*** a *acestor* desemnări onomastice, şi nu a altora ? Orice nume are, etimologic sau prin tradiţie, *şi* o semnificaţie intrinsecă.

Ziţa ar putea veni de la Zoe – Zoiţa, dar mai frecvent este un diminutiv de la *Aspazia*, nume de rezonanţă clasică, nu foarte rar la noi în secolele trecute. Aspasia milesiana, femeie de o renumită frumuseţe şi de remarcabil spirit, voluntară şi ambiţioasă, relativ libertină, una dintre primele femei care au ţinut ceea ce se va numi mai târziu „un salon", casă deschisă pentru amatorii de dezbateri culturale şi politice, a fost în Atena antică prietena unui mare apărător al democraţiei, Pericle, căruia, prin cercul său de convivi, i-a făcut un serios *lobby*; la un moment dat, prietenia cu Aspasia era să-l coste pe atenian viaţa. Tot aşa, „miniatura" sa bucureşteană îl va „stimula" pe junele Rică, *„arhivar, studinte în drept şi publicist"* şi... îl va aduce în primejdie de moarte.

Veta este un diminutiv astăzi repudiat de la Elisabeta. Or, în Biblie, Elisabeta, mama Proroculuí Ioan Botezătorul, este aceea care, stearpă întreaga viaţă, a fost binecuvântată la avansată maturitate cu bucuria maternităţii. Inutil să amintim că, în acelaşi proiect *Titircă, Sotirescu Co*, datând din 1905 va apărea o tînără şi modernă Chiriachiţa (!) fiică a Vetei şi, după nume ne dăm seama, „fină" a lui Chiriac (procedeul fiind de a te lega sufleteşte de un copil natural devenindu-i naş, adică părinte *in efigiem* prin botez, dovadă şi etimonul *con-mater* pentru 'cumătră', respectiv 'cumătru'; obiceiul era încă frecvent în epocă, mai apare la Caragiale, de pildă, în *Om cu noroc* sau în *Cadou*). Iar acţiunea piesei este plasată peste douăzeci de ani şi mai bine de la cea a *Nopţii furtunoase*. În aceeaşi ordine de idei, tatăl lui Ioan Botezătorul se numea *Zaharia*, deasemenea părinte la bătrîneţe, aşa cum nu e exclus, insinuează atât de pişicher autorul, să i se întâmple şi lui Trahanache, în urma relaţiei Zoei cu Tipătescu.

Nouă, astăzi, ne pot părea ciudate asemenea parafraze biblice sau hagiografice. Pentru noi, date fiind atât relativa laicizare a existenţei, cît şi perioada postbelică în care calendarul creştin-ortodox a devenit oarecum facultativ în casa românului, iar religia nu s-a mai studiat în şcoală, aceste nume şi-au pierdut mult din semnificaţia referenţială.

Pentru omul secolului al XIX-lea, ele erau o realitate vie, încărcată de sens, respectată ca atare. Nu avem, deci, de a face cu o impietate ci doar cu simple, simpatice

[1] Abitir – aici cu sensul de 'grozav', 'teribil'. Muntenismul, cu sensul general de 'mai mult', 'mai ceva', provine în antifrază din turcescul *'beter'* – mai rău.
[2] I. L. Caragiale, ed. cit., p. 52.

Scanned with CamScanner

aluzii. Nume ca Paraschiva, Frăsina (Eufrosis), Aglaia (Aglae), Tănase/Atanasie (Euthanasios), Lefter/Elefterie (Eleutherios), Profira (Porphyria), Safta (Elisafta, Elisabeta), Sevastiţa (Sebastia), Marghioala şi Mariţa (Maria), ca şi atîtea altele, astăzi respinse ca neeufonice sau socialmente declasate, erau frecvente tocmai datorită semnificaţiei lor creştine sau clasice şi erau perfect normale şi extrem de frecvente în perioada fanariotă şi în secolul ce i-a urmat, copiii fiind botezaţi cu numele unui mare sfânt apropiat zilei de naştere, iar patronul (ziua onomastică) fiind mai frecvent serbat decât aniversarea (fiind şi mai bine cunoscut). Nu altul e cazul lui Iordache (Iordan), nume legat de Botezul Domnului. Un **Iordache**, de altfel, este personaj caragialian în *D'ale carnavalului*, aluzia la ideea de botez fiind cu atât mai amuzantă cu cât respectivul Iordache este calfă de frizer, meserie printre cele mai în contact cu apa în Bucureştiul vremii.

Savuroase sunt şi *înnobilările onomastice* masculine, dar mai ales feminine, aflate în aceeaşi ordine a evoluţiei sociale. E de amintit aici ceva: **personajele din piese nu sunt de aceeaşi factură cu acelea din schiţe**. Comediile, scrise la începutul carierei scriitoriceşti a lui Caragiale, vorbesc de România de după Războiul de Independenţă, adică dintre anii 1879-1885; *Năpasta* este oarecum ulterioară (1990). Momentele sunt ***cu douăzeci-treizeci de ani ulterioare***, ele acoperind perioada 1900-1910. În acest interval, tânărul regat român a progresat enorm; averi uriaşe s-au făcut peste noapte; mici negustori, samsari sau speculanţi de mahala au ajuns bancheri şi industriaşi, cu reşedinţe somptuoase şi echipaje (trăsuri) exorbitante, arogându-şi aproape mimetic o noblеţe de împrumut. Căci pentru toate aceste personaje, majoritatea provenind din micii mahalagii, breslaşi sau negustori, noţiunea de evoluţie socială se concretiza în ideea „traiului bun", imitând, evident, boierimea fanariotă în admiraţia luxului căreia fuseseră crescuţi, ignorând preţul pe care aceasta îl plătea (şi pe care, trebuie s-o spunem, „productivii" negustori deveniţi angrosişti, agricultori şi petrolişti îl plăteau cu mai multă uşurinţă). Acest nărav, vom amănunţi în altă parte, le făcea pe nevestele de negustor încă dinainte de 1840 să viseze saloane, conversaţii în franceză şi jocuri de societate. Iar ideea ieşirii din „mitocănime" se concretiza cel mai bine în *reşedinţa somptuoasă*, în *preschimbarea numelui* şi, culme a promovării sociale, în *invitaţia la Curte*, ca în *La Peleş* sau în *Rromânca*, invitaţie plătită, evident, cu donaţii mai mult decât generoase.

Conotaţia unei „ciopliri" subsecvente, a comicului bergsonian rezultat din contrastul dintre luxul exterior şi comportamentul de mahala, nu tulbura conştiinţa acestei proaspete mari burghezii, a cărei caracteristică de bază este mulţumirea de sine. Să spunem, totuşi, că un punct pozitiv va fi progresul educaţional, băieţii şi mai ales fetele frecventând tot mai intens pensioanele, şcolile publice sau private şi chiar învăţământul superior; fie, pentru început, doar ca Dl. Goe sau tinerii din schiţa *Bacalaureat*. Dar, deocamdată, Marghioliţa, cum spune N. Iorga, va deveni Mimi, va studia *„franţuzeasca şi clavirul"* fără a deveni mai puţin răzgâiată şi prost crescută, adică mai puţin mahalagioaică.

În mod firesc, atunci, Atanasia Perjoiu devine **Athenaïs Gudurău-Grégoraschko**, Mândica (Smărăndiţa, Smaranda) Piscupescu devine **Esméralde Piscopesco** şi serveşte *five o'clock tea* musafirilor într-un *„serviciu de argint cu coroană de conte"* iar Aglaia Popescu devine **Aglaé Cuţopolu**, în timp ce mai săracele lor surori rămîn Tincuţa, Lucreţia etc. Evident, atunci când o prietenă va face aluzii nepotrivite, ele nu se vor sfii să pună mâinile în şold şi să declanşeze o ceartă violentă, atentând la exorbitanta pălărie şi la savanta coafură (îmbogăţită cu meşe artificiale) a celeilalte, ca la gardul uliţei copilăriei.

Scanned with CamScanner

Piscupescu însuşi este interesant ca nume: Episcopescu, adică fiu al unui episcop. Dar episcopii, la noi ca şi în alte părţi, nu pot fi aleşi decât dintre ieromonahi, adică dintre călugări, adică dintre cei care au depus un jurământ de castitate. Cel mai înalt cin preoţesc accesibil preoţilor de mir, adică deja căsătoriţi, este *protopopiatul*. Diaconescu, Popescu, Protopopescu sunt, aşadar, nume de perfectă legitimitate socială. Elegantul nume Piscopesco ascunde, deci, o nu prea nobilă extracţie socială: filiaţia naturală, complicată cu călcarea sfintelor canoane şi a jurămintelor eclesiastice; iar a o proclama deschis denotă prostie sau cinism.

Pe acelaşi principiu, Lefter Popescu devine **Eleutheriu Poppescu**, iar Tănase Lefterie devine **Athanasiu Eleutherescu**, căci mania „latinizării" onomastice devenise aproape de rigoare în rândul proletariatului intelectual, cum subliniază şi Ibrăileanu şi Călinescu.

Să pomenim aici şi un nume oarecum unicat la Caragiale: **Cecilia Pavugadi**. Este un personaj episodic într-o schiţă poate mai puţin cunoscută: *O lacună...* Dar, fiindcă juna, cumnată de mic funcţionar, *„îşi termină la vară cursul de piano de la conservator"*, autorul nu rezistă să nu folosească aici un nume comic prin antifrază, pe care îl întâlnim în repertoriul său manuscris de nume proprii. Cecilia este, în hagiografia catolică, sfânta protectoare a pianiştilor, iar **pa-vu-ga-ni** ţin de notaţia muzicală bizantină, un fel de do-mi-sol-do bisericesc.

O altă categorie de calambururi onomastice, de data aceasta mai de domeniul evidenţei, importantă sursă a comicului de nume, sunt în opera caragialiană diminutivele numelor clasice. Desigur, şi despre asta s-a mai vorbit, dar nu va sfârşi să ne amuze un personaj (Crăcănel) care se numeşte Telemac, precum ilustrul fiu al lui Ulise (opera lui Fénélon fusese obiect de studiu pentru metoda lancasteriană pentru copii, ca pe vremea lui Guliţă şi al Chiriţei) şi i se spune Mache, un altul (Dandanache) botezat Agamemnon dar căruia toată lumea îi spune Agamiţă, ba şi Gagamiţă (*gagá*, alterare pentru francezul *gaté*, ramolit) un Epaminonda căruia i se zice Mandache etc. Şi acestea, mai puţin transparente pentru publicul de azi, când se studiază infinit mai puţin clasicii latini şi elini.

Iar toţi soţii care patronează impasibili sau interesaţi aventurile soţiilor lor pentru o existenţă mai îmbelşugată ori mai comodă se numesc, tot Ibrăileanu a remarcat, **Stasache, Cuţopolu, Panaiotopolu, Manolache Guvidi**, nume cu rezonanţă fanariotă, sugerând decăderea morală absolută. Atragem atenţia asupra lui Cuţopolu, în traducere literală 'fiu de căţea'. Stasache, iarăşi, sugerează ironic *stasis*-ul, liniştea sufletească, netulburată de gândul provenienţei banilor de coşniţă, iar Guvidi, evocând numele unui peşte marin – direct proxenetismul.

Tot impozant este **Coriolan Drăgănescu**, tânărul lider al mişcărilor studenţeşti, care devine după absolvire poliţist, reprimând cu duritate aceleaşi mişcări. *Coriolanus*, reamintim, era acel personaj roman care, în secolul al V-lea a.Ch. a trădat Roma mergând să lupte alături de duşmanii volsci şi apoi a revenit în cetate, trădându-i şi pe noii săi aliaţi; numele este aşadar antonomastic pentru acel care nu-şi face prea multe probleme să părăsească tabăra în care se află, dacă interesele personale o cer.

.Nevasta lui Kir Ianulea se numeşte **Acriviţa**, ceea ce evocă noţiunea de ***acribie***, îndârjire, încăpăţânare, ori de ***acrimonie***, înclinaţia spre proastă dispoziţie, ursuzenie, iritabilitate, pe toate eroina dovedindu-le din belşug. Face şi ea parte din lumea orientală, post-fanariotă, fiind fata lui Hagi-Cănuţă, fost „toptangiu", ceea ce însemna fie telal, fie, mai apropiat de lumea lui Nicolae Filimon, cel care se ducea să înregistreze falimentul unei case mari şi să organizeze licitaţia pentru recuperarea averii (cuantumul recuperării atârna de „bunăvoinţa" evaluării acestuia). Oricum, este sărac, văduv

Scanned with CamScanner

şi împovărat cu o casă de copii, ceea ce înseamnă că nici măcar prea priceput nu fusese (dacă nu cumva temperamentul fetei este ereditar şi răposata nevastă l-o fi sărăcit şi pe el).

Opţiunea încornoratului trimis să experimenteze misterele aservirii capriciilor feminine se justifică *astfel*, iar ideea că el se auto-observă continuu în timp ce nu se poate sustrage dominaţiei Acriviţei ne face să avem înţelegere pentru răzbunarea sa drastică din final. Să mai pomenim în treacăt că aceste personaje de resortul puterilor întunericului sunt la Caragiale, ca şi la Creangă, naivi până la prostie şi destul de slabi de înger, în descendenţa mitologiei ortodoxe orientale (a se vedea şi Gogol – *Serile la Dikanka*), pe teritoriul căreia se raţionează, probabil, că, *fără prostie, nu ar fi comis păcatul luciferic şi nici nu ar persista în el.*

La polul celălalt stau, în simplitatea lor absolută, numele personajelor din *Năpasta*, în special **Ion** şi **Anca**. Anca este diminutiv pentru Ana, care este cel mai frecvent folosit nume feminin de pe glob. Cel mai folosit nume masculin este Ion. Ca şi Rebreanu peste patru decenii, Caragiale va da onomastic personajelor o aură de simplitate categorială.

Ana nu va mai reapare în opera sa, înafară de câte o episodică „cucoană Anica" (*Tren de plăcere*), tot în seria rudelor sărace, trimisă cu tramvaiul la gară şi cu clasa a treia la Sinaia, deşi este mama şi confidenta mondenei doamne; Maria este mai puţin folosit, la rigoare este înlocuit cu atotputernicul în epocă hipocoristic **Miţa**. Miţa este, poate, o reducere a grecofonului Marghioliţa; mai sigur însă, este o dovadă a penetraţiei unor forme onomastice germane subsecvente dinastiei, căci e o adaptare a diminutivului german pentru Marie, *Mitzi*, care înseamnă 'pisicuţă' şi a dat şi familiarul 'mâţă'.

Cu **Ion**, lucrurile stau altfel, existând o galerie întreagă de Ioni, *alter ego* pentru ipostaza de personaj-narator a scriitorului. Să amintim întâi că Ion, cândva pseudonim al lui Caragiale, este un fel de supranume al personajelor cu care acesta se identifică. Vom cita aici ca exemplu fabula *Bietul Ion* („*A fost răbdat Ion, răbdat...*") sau schiţa – iarăşi, aproape fabula – *Ion...*, în care, cu cât proclamă mai sus şi tare personajul titular pericolul lipsei de gust, cu atât mai abitir se ambiţionează toţi ceilalţi să-l contrazică, admirând măgarul înzorzonat care cântă „*Carnavalul de Venezia... şi încă cu variaţiuni...*" Dar şi acest personaj-cadru, **Ion**, are la Caragiale mai multe ipostaze.

Cea mai cunoscută este **(nenea) Iancu**, aşa cum agrea să i se spună, „pseudonimul său de berărie" şi uneori de salon. Iancu este acel Caragiale care se amestecă în toate mediile sociale culegând material pentru viitoarele sale „*fiziologii*". Dar există şi un **Niţă**, cel din *Păcat...* sau din *Cum devine cineva revoluţionar şi om politic... ?*, băiatul curat şi cam naiv, căzut lesne pradă răutăţilor lumii. Şi mai există şi ***Ionel* Popescu**; asocierea sa cu noţiunea de *alter ego* caragialian deschide perspective nebănuite. Şi apoi, să nu-l uităm pe însuşi **Kir Ianulea**, împieliţatul în trup de om, care, tot cu intenţii experimentale, trage câte trage din cauza afuriseniei feminine. Adaptat cu un sufix românesc, *-ea*, *Ianuli*, diminutiv de la *Ianis*, este varianta grecească a lui Ion.

Fără pretenţia originalităţii, reamintim: Caragiale este inepuizabil. Nu că ar avea el ceva mai aparte: toţi marii autori sunt inepuizabili; Caragiale a avut, prin tonul specific al operei sale şi prin persistenţa tipurilor zugrăvite, norocul de a reţine atenţia comentatorilor ca şi a publicului mai bine de o sută douăzeci de ani. Oricine a recitit Caragiale, a descoperit, fie şi la a cincizecea lectură, mereu noi faţete ale scriiturii.

Este interesant, deşi iarăşi nu prea original de amintit, că **valoarea de generalitate a operei sale este de domeniul paradoxalului: deşi a scris despre o epocă şi o lume foarte bine determinate istoriceşte, *rezonanţa operelor sale*, în loc de a scădea**

Scanned with CamScanner

pe măsura depărtării de acea epocă *sporeşte exponenţial*.

Saltul în mentalitatea noastră vag orientală nu s-a făcut, nici nu e previzibil. Chiar dacă astăzi poartă nume şi determinări sociale cu mult mai sofisticate, omniprezentul Mitică, locotenentul Mişu, Lache, Mache şi prietenul lor Sache, marii politicieni de berărie, Lefter Popescu, Ghiţă, ba chiar şi oropsitul Niţă, cel cu talent, dar fără relaţii, debusolatul nenea Anghelache şi colegii lui de birou, veşnic alungaţi de cei cu relaţii şi în permanentă primejdie de disponibilizare, Nae Girimea, cerşetorii tulburaţi de noua emisiune bancară, chiriaşii în desperată căutare de locuinţă şi toată fauna caragialiană, în frunte cu Trahanache, Tipătescu, Caţavencu şi Dandanache sunt perfect identificabili în orice ediţie a actualităţilor televizate.

*

Epoci şi caractere. Ceea ce am spus despre Caragiale, mai apropiat spiritului românesc, putem spune, fie şi în trecere, despre orice mare dramaturg al lumii. Desigur, această tradiţie a numelor semnificative a devenit cumva caducă în secolul XX, când, publicul fiind deja format pentru receptarea faptului de teatru, avertismentul onomastic nu mai făcea decât să fure din impactul textului; şi atunci vom avea autori, ca Eugene O'Neill, Tennessee Williams sau D. R. Popescu, de pildă, care vor folosi cu voluptate numele comune, urmărind tocmai *intensificarea efortului participativ al spectatorului, obligat să descifreze personajul fără nici un element ajutător*.

Dar chiar şi acum, în special în poemele dramatice expresioniste, mai apar nume ale căror conotaţii prezintă interes. Să ne gândim numai la câteva nume, alese la întâmplare din dramaturgia lui Blaga, la **Nona**, personajul feminin din *Tulburarea apelor*, simbolul negaţiei a tot ce e ordine prestabilită, dar şi numele unei slujbe religioase (eroina a fost călugăriţă şi a abjurat catolicismul) la **Mira**, transnominalizare a soţiei meşterului Manole, *mirabilul* fiind o categorie estetică extrem de frecventă în întreaga operă a autorului, iar numele mai sugerând *pacea* şi *lumea,* la numele lui **Teodul**, călugărul fanatic din *Cruciada copiilor* sau al lui **Bogumil**, la **Găman**, **Luca** pictorul (*Ivanca*) sau **Daria** (forma de feminin sau de masculin a acestui substantiv propriu implicând egalmente vocaţia cuceririi).

Folosirea, însă, a numelor ca procedeu de caracterizare şi chiar de identificare categorială a personajelor este un procedeu străvechi. Am mai amintit apariţia sa la Aristofan, primul care, scăpând de sub incidenţa reconstituirii mitului, va putea folosi onomastica în imediat (**Trigeu** din *Pacea*, reprezentant al celor trei regiuni sărăcite prin învrăjbire, **Euelpides**, 'trage nădejde' şi **Pisthetairos**, 'prietenul credincios' din *Păsările* – prieten, într-un sens mai puţin comun – şi alţii).

Teatrul medieval, deşi aservit mai ales misterialului, va consacra procedeul, căci, pe lângă personajele sacre, apăreau şi personaje originale, care căpătau nume *ad-hoc*, unele dintre ele cu etimologie semnificantă, altele cu rezonanţe locale. În aşa-numita *Second Sheperds' Play*, variantă a adoraţiei păstorilor din ciclul misterial pascal britanic, aceştia sunt desemnaţi ca numindu-se **Coll**, **Gib**, **Daw**, **Mak** şi nevasta sa **Gill**. Există, desigur, posibilitatea ca acestea să fie numele interpreţilor „premierei absolute"; dar aceasta ar presupune implicarea prezenţei feminine în teatrul medieval. Pe de altă parte, Gill/Jill poate fi şi diminutiv feminin, şi masculin.

Teatrul spaniol, dimpotrivă, a căutat să dea personajelor nume cât mai abstracte, subliniind utopicul (căci, aflat la răscrucea dintre dorinţa de a polemiza cu interdicţia mahomedană a reprezentării antropomorfe şi rigoarea catolică, a încercat să limiteze

Scanned with CamScanner

la maximum verosimilitatea în favoarea concluziei morale, cu mare valoare de generalitate).

Dramaturgia elisabetană, dimpotrivă, deja cantonată în spiritul anglican, spirit al moralităţii de domeniul social, antecameră a puritanismului, a făcut din nume un procedeu savuros de caracterizare. Să spunem însă şi că publicul englez de teatru al epocii tudoriene şi jacobine era mai puţin pregătit de tradiţie pentru receptarea pe nepregătite a spectacolului. Celebra *Ralph Roister Doister*, scrisă de ('profesorul') Nicholas Udall cândva între 1550 şi 1553, comedie de sorginte plautiană, considerată de critică drept una dintre sursele personajului Falstaff (şi e de spus că, dacă filiaţia nu era directă, cel puţin impusese personajul nobilului sărac, laş, chefliu, fustangiu şi iresponsabil în conştiinţa publicului), prezintă o listă aproape completă de nume semnificative: **Roister** – cel care face tărăboi, **Merrygreek** – *farseur*-ul, '*greek*' însemnând şi astăzi, pe lângă etnonimul cunoscut, 'isteţul', 'cel căruia îi place să înşele', iar '*merry*', vesel, glumeţ; **Goodluck** – norocosul, personajul colindând îndelung ca să facă avere şi fiind aşteptat de o logodnică înţeleaptă, curajoasă şi credincioasă, **Trusty** – prietenul său credincios, care nu slăbeşte din ochi pe logodnică şi îi dă, la o adică, o mână (şi o bâtă) de ajutor să scape de pretendenţii nedoriţi, **Truepenny** – servitorul credincios ce nu ezită să-i comunice logodnicului posibila ei inconstanţă, „*true penny*" însemnând ban bun, ne-măsluit, dar şi spirit reuşit, glumă bună, **Christian Custance** (*videlicet* Constance) este numele curtatei logodnice, tradus prin 'statornicie, credinţă creştină'; şi lista poate continua.

Aceeaşi insistenţă pe simbolistica onomastică apare şi în *The Knight of the Burning Pestle*, discutat în capitolul următor. Dacă Volpone, piesa lui Ben Jonson, va beneficia de o cheie onomastică de factură zoomorfă, aceasta va fi mai ales datorită înrudirii sale cu moralitatea italiană; *Volpone, Mosca, Voltore, Corbaccio, Corvino, Bonario* (tânărul curat, pedepsit fără vină), *Sir Politic Would-Be* (lordul Cică Diplomat/ Subtil) *Peregrine, Avocatori* ori *Notario* fiind nume ce n-au nevoie de nici o explicaţie, actualizând simbolistica fabulei. Ba, Jonson duce onomastica până la ultimele ei consecinţe, citând printre personaje pe „*Nano, a Dwarf; Castrone, an Eunuch [...]; Androgyno, a Hermaphrodite*" (Nano, un pitic, Castrone, un eunuc, Androgino, un hermafrodit). Aceasta nu va face decât să sublinieze modalitatea fabulei, accentuând în mintea cititorului ideea că *nu* Veneţia este locul la care se gândeşte autorul atunci când înşiră prezentele întâmplări.

Nici Shakespeare nu se va putea sustrage de la acest procedeu, numele sale, deşi se adresau unui public deja format, mai prezintă şi ele nivele aluzive. Aceasta va merge de la determinarea geografică prin nume, cum este cazul cu piesele sale situate în Italia şi de la folosirea intenţionată a onomasticii comune, cum sunt cuplurile Frank şi Alice Ford, George şi Meg (Margaret) Page din *The Merry Wives of Windsor*, până la nume intens semnificante ca Valentin (iubitul statornic, Sf. Valentin, când păsările începeau să se curteze şi să cuibărească, nemaiavând nevoie de nicio recomandare ca protector al iubirii curate) şi Proteus (iubitul schimbător) din T*wo Gentlemen of Verona*, Claudio, cel al cărui judecată şchioapătă (lat - *claudicare*) când ia în consideraţie, fără reflexie, o calomnie bătătoare la ochi sau când consumă cu grăbire un mariaj, riscându-şi capul, Borachio, beţivanul complotist care, finalmente, îşi dă complicii de gol (*boracchio* în italiană însamnă chiar beţiv) sau Beatrice, cu rezonanţă dantescă, mereu fericita, aşa cum singură se declară, personaje din *Much Ado about Nothing*, cu Parolles 'vorbe goale' şi Lafeu (*videlicet 'la foi'*, credinţa), 'credinciosul curtean' din *All's Well that Ends Well*, cu Benvolio, binevoitorul prieten al lui Romeo şi Malvolio, răuvoitorul puritan din *Twelfth Night or As You Will* şi cu atâţia alţii (citând extrem de selectiv, evident).

Scanned with CamScanner

În privința lui Molière, lucrurile nu stau altfel, deși se nuanțează oarecum. Prețioasele vremii impuseseră moda numelor de origine greacă, martore ne sunt *Cathos* și *Magdelon*, devenite Aminte și Polyxène. Era *la mode aux bergeries*, facticea imitație a unei fantoșe de Arcadie, în care false păstorițe și falși păstori dialogau înțelept și cântau sublim sub conducerea înțeleptului Cronos/Saturn, proaspăt detronat. **Era vârsta de aur a omenirii, redusă la proporțiile lipsei de gust a curții lui Louis XIV.** Molière va trebui să se supună acestui gust, care prezenta avantajul de a îndepărta suspiciunea de satiră directă a unui personaj viu. Metodele sale vor fi mai subtile, ele ridiculizând cu mult mai adânc personajul în chiar pretenția lui de cultură (amintim, de pildă, că **Polixen** era nume masculin, corespondentul feminin fiind **Polixenia, Polyxénie**, în franceză). Un savant ridicol din *Les Fâcheux* va insista îndelung și agasant asupra faptului că el nu este dintre cei ce-și latinizează numele, căci

„Il n'est rien si commun qu'un nom à la latine:
Ceux qu'on habille en grec ont bien meilleure mine."[1]

Nimica mai de rând ca numele latin:
Cele-mbrăcate-n greacă cu mult mai bine vin.

așa încât el, personal, și-a ales elegantul pseudonim Caritidès.

Aceasta face și în acest caz ca nivelul referențial să fie mai greu de urmărit în diacronie, numele fiind alese fie pe criterii eufonice, fie pe criterii etimologice, greu accesibile publicului de azi, slab cunoscător de elină ori de simbolistică de tip heraldic. Piesele vor abunda, așadar, în Celimène, Bélise, Oronte, Béralde, Argan, Chrysalde, Orgon, Chrysale, Elmire, Valère, Léandre, Éraste etc. etc, nume cu rezonanță greco-latină, trimițând la aceeași Arcadie de mucava în care trăiau prețioasele epocii și asiduii lor supiranți, *dar și la îndrăgostiții teatrului italian.* Decalarea intențiilor etimologice și relaționarea lor cu personajul ar fi o muncă disproporționată față de rezultatul ei, căci nu am afla, finalmente, decât că dramaturgul a dorit să sublinieze aluziv prin nume aspectul categorial al personajului, subliniere care nu mai transpare astăzi. Ceea ce știam de la început.

O altă categorie o formează onomastica preluată din teatrul italian și purtând nume adecvate sau adaptate după personajele *Commediei dell' Arte*, în special din categoria *Zanni*, dar și dintre Innamorati: Covielle, Scapin, Sbrigani, Polichinelle, Sganarelle, Zerbinette, Nérine, Hyacinte, Léandre, Octave. Aici, mai ales, dramaturgul a mers destul de aproape de structura de recunoaștere, personajele acestui tip de teatru fiind, cum se va vedea, destul de familiare publicului francez (v. *infra*).

Unde, însă, Molière are mână liberă, este în comediile zise *„de ville"*, pentru oraș, și anume acolo unde personajele nu se mai supun legii prețiozității. Acele personaje, de obicei feminine, sunt extrem de bine caracterizate prin nume.

Să începem cu Agnès, tânăra „modelată" de Arnolphe în *L'École des femmes*. Numele ei evocă oricărui cunoscător al limbii franceze ideea de *agneau, agnelle*, 'mielușel', 'mielușică', evocând docilitatea personajului, blândețea dar și simplitatea sa de spirit, funciară și cultivată. Dar o conotație de loc neglijabilă ar fi aceea a unei alte sfinte din calendarul catolic, Sfânta Agnès, martirizată sub Dioclețian (303 a.D.), model ar răbdării cu stoicism și credință a umilințelor la care a fost supusă de soldații romani, după cum și eroina noastră rabdă fără murmur strictețea lui Arnolphe. Evident, lucrurile se vor termina cu bine printr-o recunoaștere aristoteliană și eroina piesei, ca și sfânta dar altfel decât ea, va ști să-și apere convingerile și dreptul la fericire. Rămâne limpede pentru noi alegoria onomastică; rămâne limpede și o oarecare antifrază ironică, pentru că Agnès

[1] Molière, *Œuvres complètes*, II. Paris: Nelson, Éditeurs, f.a., p. 126.

Scanned with CamScanner

a noastră este silită de împrejurări să apeleze la multe procedee prea puţin recomandate de morala creştină pentru a contracara violentul orgoliu masculin al tutorelui său.

J u l i e, deasemenea ingenuă, eroină în două dintre farsele lui Molière compuse în provincie şi reluate la Paris (*Monsieur de Pourceaugnac* şi *La Comtesse d'Escarbagnas*) va fi cu totul alt caracter. Nici numele ei nu prea este obişnuit în comedie. Ea îndrăzneşte să se opună hotărârii paterne, dacă nu făţiş, cel puţin prin intermediul logodnicului ei secret, Éraste/Le Vicomte. Ea îl instrumentează pe acela, în primul caz, să pună la cale comploturi destul de puţin elegante la adresa rivalului. cu ajutorul lipsiţilor de scrupule Sbrigani şi Nérine, iar când este nevoie nu se jenează să joace ea însăşi un rol de depravată, pentru a-l îndepărta pe pretendent şi a determina scimbarea hotărârii tatălui; iar în cel de-al doilea caz nu se jenează să ducă de nas fudula contesă, aşteptând momentul potrivit să-şi proclame drepturile asupra vicontelui. Nu sunt, conform canoanelor epocii, două fete cuminţi, două modele comportamentale, ca *Mariane (Le Tartuffe), Henriette (Les Femmes savantes)* sau *Angélique (Le Malade imaginaire)*. Or, numele avea o anumită rezonanţă în epocă, preocupată, să nu uităm, până la idee fixă de antichitate: Iulia Minor. Nepoată a lui Octavian August, fiică a unei alte Iulia, la fel de puţin strictă în materie de moravuri ca şi mama ei, a fost una dintre femeile „cu o oarecare reputaţie" de pe vremea primului împărat, „reputaţia" mergând până la ipoteza incestului. A fost, se presupune, una dintre cauzele exilării din Roma a lui Publius Ovidius Naso. Julie, se vede, *nu* este numele unei ingenue perfecte, conform canoanelor epocii.

Aproape acelaşi lucru despre É l i s e, fiica lui Harpagon, mai moderată, mai puţin îndrăzneaţa, nu mai puţin complotând pe la spatele tatălui ei o nuntă secretă cu presupusul intendent al acestuia, Valère. În paranteză fie spus, *folosirea din nou a recunoaşterii invalidează complet finalul, căci, înafară de spusele lui Anselme, apărut aproximativ de nicăieri, nimic nu confirmă povestea lui Valère şi a Marianei, iar acesta, necunoscut lui Harpagon, poate fi foarte bine complice al celor doi; deci complotul organizat pentru obţinerea averii acestuia* – alt nume evocator, ideea de *harpie*, (semi)divinitate apucătoare, chinul celor din jur, dăinuieşte şi astăzi – *are mari şanse de a fi real, ceea ce invalidează personajul central ca ridiculizare a zgârceniei (nu mai avem un paranoic, odată ce complotul împotriva celebrei lădiţe este* ***real****.)*.

Alt nume cu rezonanţă alegorică este A n g é l i q u e. Aici lucrurile se complică din nou, deoarece avem două Angélique. Una, cea din *Le Malade imaginaire*, este o fiinţă realmente angelică, iubitoare, plină de devoţiune filială (nu mai puţin, are, ca orice ingenuă de teatru, dragostea ei secretă, dar este gata să o jertfească din proprie iniţiativă, atunci când crede că tatăl a murit înainte de a o ierta pentru nesupunere). Dar mai există una, *Angélique* din *George Dandin*, numită astfel prin antifrază, deoarece este, probabil, cel mai josnic personaj feminin din dramaturgia lui Molière (vorbind, desigur, de femeile căsătorite, nu de slujnicele libertine sau de intrigantele lipsite de scrupule). Dezvoltând personajul **D o r i m è n e** (alt nume antifrastic) din *Le Mariage forcé*, Angélique dovedeşte nu numai orice lipsă de consideraţie faţă de soţul ei, ci şi o remarcabilă lipsă de principii. Concluzia ambelor piese va fi una şi aceeaşi, foarte pe placul curţii dar şi a burgheziei: *căsătoriile între nobilime şi cei de jos sunt dintru început sortite eşecului, în orice sens s-ar face*. Doamna Jourdain va pleda şi ea pentru căsătoria fetei ei cu un ginere de-o teapă, căruia (şi copiilor căruia) să nu le fie ruşine cu bunicii lor.

Dar pentru a descifra aceste lucruri este nevoie de un orizont de aşteptare extrem de larg. Pentru cei din vremea lui Shakespeare, Molière, Goldoni sau Alecsandri, toată simbolistica onomastică pe care ne-am străduit s-o descifrăm era de domeniul culturii generale primitive. Nouă, astăzi, ne sunt necesare referinţe culturale şi adnotări pentru

Scanned with CamScanner

a percepe în integritatea sa mesajul transmis prin simpla denominare a unui caracter. O altă demonstraţie a influenţei referenţialului asupra orizontului de aşteptare estetică.

Caragiale a avut nenorocul a fi scris relativ intraductibil. Mai curând Creangă a putut fi perceput în integritate pe alte meleaguri: în locul unui regionalism moldovenesc poţi pune unul velş, basc sau din Languedoc; cum se poate traduce însă *„catrindală"*, *„scrofulos la datorie"*, *„curat murdar"* ori *„ce-mi dă-n gând ideea?"* Chiar autori care au scris în limbi de prestigiu cultural european nu vor putea fi percepuţi în traducere exact ca în original, aici le dăm ceva dreptate franţuzitelor lui Facca. Dar un model cultural poate traversa continentul fără impedimente, *în modulări naţionale diverse*. Să urmărim în cele ce urmează destinul unui asemenea model, întrupat de un personaj emblematic pentru un model teatral care a cucerit Europa şi nu numai.

*

Categorisiri. Într-o gravură renascentistă de la sfârşitul secolului al XV-lea (pusă ca frontispiciu unei ediţii a comediilor lui Terenţiu din 1493) surprindem reprezentarea umanistă despre teatrul latin. Avem de-a face, în miniatural, cu o clădire impozantă pe câteva etaje. Sus, într-un fel de secţiune, vedem băncile dispuse în amfiteatru şi loja specială pe care scrie *Ædiles*. La mijloc, un fronton intens decorat cu basoreliefuri de amoraşi poartă impozanta frescă inscripţionată *Theatrum*. Dedesubt, o inscripţie mai modestă: *Fornices*. Şi, într-adevăr, vedem mai multe femei de moravuri uşoare, altminteri extrem de decent îmbrăcate, ocupate cu întreţinerea ori racolarea clienţilor.

Imaginea reflectă un oarecare adevăr: realmente, în Roma antică prostituatelor le era îngăduit să frecventeze cartierul ce înconjura *Colosseum*-ul; dar acolo se desfăşurau mai mult reprezentaţii sportive, lupte de gladiatori, curse de care etc.; mai puţin teatru propriu-zis. Cu toată această licenţă documentară, imaginea ni se pare emblematică pentru destinul unei arte de mare complexitate şi de puternică structurare estetică, atât de frecvent asociată în istoria omenirii cu depravarea.

...S-au scris şi se studiază pagini vibrante zugrăvind într-un mod înălţător chefuri monstruoase, holocausturi umane, adultere, incesturi, vânători distructive, violuri divine, *vendette* crispante ori alte teme de contingenţa abjecţiei; pe când *chinul fizic şi psihic al unor oameni siliţi să intre în fiecare seară, pe propriul risc, în pielea altcuiva, a fost până mai ieri (şi mai e, pe alocuri, şi azi) asociat răului de multiple spete*. Cine poate rezista opiniei publice, vorba lui Ionel Teodoreanu ?! În confreriile misteriale medievale personajul care îl întrupa pe demon era silit a-şi păstra anonimatul, altfel risca linşajul public sau, măcar, severe ciomăgeli, ca unul în care s-a împielităt, fie şi pentru un timp, principele răului. *Catharsis* popular sau extensia orizontului de receptare în cotidian.

Cea care a cucerit, rând pe rând, toate redutele rezistenţei morale prejudiciale teatrului a fost *Commedia dell'Arte*; şi, în mare măsură, ei îi datorăm reevaluarea unei arte care, din sinonim analogic al perdiţiei, a devenit tribună a spiritului public şi înaltă şcoală morală: *„În el năravuri îndreptaţi/Daţi ascuţiri la minte/Podoabe limbii noastre daţi..."*

De acest fenomen – în mai multe înţelesuri ale cuvântului – intenţionăm să ne ocupăm în paginile următoare, pentru că nu credem să existe un altul care să fi realizat mai bine sinteza de nou şi de vechi, de popular şi de cult, de profesionalism şi de imaginaţie, de codificare şi de libertate de expresie; într-un cuvânt, *Commedia dell' Arte* personifică, din mai toate punctele de vedere, însuşi spiritul teatrului.

Dovadă, nu numai succesul său, modul în care, de peste cinci secole, a cucerit şi domină scena dramatică, fiind, direct sau indirect, inspiratoarea a, poate, mii de opere

Scanned with CamScanner

de referinţă (Molière, David, Puccini, pentru a nota doar câteva repere), dar şi modulaţiile pe care le-a produs în conştiinţe, fiecare din noi recunoscând – sau crezând că recunoaşte – urme ale sale până în mai recentele scenarii de film sau serial. Dovadă, specializarea pe care a generat-o în instituţiile de profil, unde, până azi, rolurile (până la denominaţia administrativă) se împart după regulile *Commediei...*: *prim amorez, ingenuă, subretă, valet, intrigant, „moralist muşcător"* etc. şi chiar structura aşa-numitei „scene italiene": scena-cutie, extensia spaţială a postamentului pe care se jucau la început *i sogetti*.

Dovadă, mai ales, faptul că Arlecchino, Colombina, Pantalone, Brighella şi toate celelalte măşti sunt personaje aparţinând culturii umanităţii, cunoscute de toţi – fie şi numai după costum –; că toată lumea cultivată ştie sensul unor expresii ca „arlechinadă", „secretul lui Polichinelle", „discurs grazzianesc", „rodomontadă" şi că recunoaştem măştile *Commediei...* în personaje din preajma sau din faţa noastră (v. *un Căpitan Spavento*).

Drumul sinuos al acestui teatru către noi vom încerca să-l urmărim. Nu numai că nu avem pretenţia exhaustivităţii: traseul ales de noi va fi intenţionat şerpuitor, procedând mai curând la conexiuni indirecte decât la inutile enumerări directe. Nici măcar stricta cronologie a fenomenului nu ne va preocupa. Vor fi, aşa cum am declarat din subtitlu, simple asamblări de *marginalia*; pentru că nu ne preocupă cronologia unei forme dramatice cât **biruinţa unor structuri estetice, impunerea unui model în conştiinţa publicului, între arhetipurile sale culturale şi, finalmente, în orizontul său de aşteptare**. Ne propunem să urmărim măştile *Commediei dell'Arte,* în măsura în care, semnificante ale unor tipuri umane, dezvoltate din ele, au căpătat, de-a lungul secolelor, de-a lungul şi de-a latul Europei, alte şi alte semnificaţii pentru mereu alt public, în mereu alt loc.

*

Drumul spinos al teatrului spre sine. Dezvoltată, reamintim, din mitologie, ideea reprezentării dramatice a urmat stadiile cunoscute: naraţiunea cu un singur interpret se dezvoltă în corul ţapilor, atunci când Dyonissiile mysteriale sunt silite, sub presiunea opiniei publice, să adopte şi o faţetă exoterică. Prin intervenţia protagonistului (impersonare a zeului sau eroului evocat), a corifeului şi apoi a antagonistului, ele capătă un aspect dialogat şi apoi (iarăşi impersonare, probabil cu un accentuat aspect de posedare a interpretului de către spiritul evocat) devin ceea ce cunoaştem noi ca fiind tragedia şi, ulterior, comedia antică.

Aceasta din urmă se află într-un raport dialectic cu inserţiile spectaculare populare, de la faloforie la *mimus* şi *atellana*; iar pe teritoriul latin se vor laiciza progresiv, căpătând statutul de spectacol în sine, cu mult mai serios decât manifestările „sportive" cărora le era iniţial asociată. Va rămâne de aici **structura de intrigă având la bază un subiect amoros şi ideea de satirizare a unor caractere, cu sau fără relevanţă politică**.

Evul Mediu timpuriu, pentru care ideea de spectacol încă se asocia cu martiriul creştinilor în arenele circului, iar piesele „păgâne", adică *politeiste*, reprezentau prin ele însele o insultă la adresa bisericii, dezavuase aproape complet ideea reprezentării dramatice. Este posibil ca însăşi imaginea faunilor-corişti, acoliţi ai lui Dionyssos, falofori şi primi interpreţi, ca şi atributul statuar al lui Dionyssos (coarnele) să fi generat imaginea emblematică a demonilor, figuri *quasi*-antropomorfe, cu coarne şi coadă, cu tot trenul posterior de ţap, cu bărbuţă ascuţită şi negre la culoare, ca figurile de pe ceramica minoică.

Se mai adăugaseră şi alţi factori: *influenţa* – prin cruciade – *a Orientului mahomedan*, în care orice reprezentare animală şi umană, implicând impersonarea, este condamnată

Scanned with CamScanner

ca idolatrie; *dispariţia „gustului public" pentru spectacolul de lupte*, pentru că, a nu se uita, teatrul nu poate trăi fără spectatori; *preeminenţa „micului spectacol": jongleria, acrobaţia, demonstraţia de abilitate militară, dresura* (şi ele suspectate de pactizarea cu demonicul, care favoriza abilităţi de asemenea anvergură, suspectare necontrazisă de profesionişti, întrucât ea le dădea ascendentul de a fi *temuţi*); *balada, naraţiunea* sau *recitarea*; *curiozitatea de orice natură, pitici sau monştri, animale exotice sau performanţe umane*, perfecte pentru prezentarea în piaţă, la un ospăţ sau într-o tabără militară; şi altele. Trebuie spus că **tot bisericii catolice, prin uriaşele sale procesiuni, ceremoniale, *autos da fé*, abjurări, arderi publice pe rug, i se datorează *redeşteptarea gustului public pentru grandiosul spectacular, înlocuit apoi cu forme misteriale, ulterior laicizate.***

Dar acestea, prin nevoia participării la sacru, a recreării momentului evocat, aveau o particularitate: ***erau opera cetăţii.*** Trupe de „actori", amatori sau semiprofesionişti, grupaţi în confrerii, uneori analoage episoadelor jucate, îşi aveau fiecare „părticica" sa în reprezentarea misteriilor (măcelarii, de exemplu, care-l aveau ca patron şi pe Sf. Nicolae, recreau scenic miracolele acestuia, dintre care pe cel privind reînvierea a trei copii omorâţi de un măcelar, transfigurare legendară a trei tineri prizonieri creştini, patricieni, salvaţi printr-o dublă intervenţie onirică a sfântului; în mănăstiri se preferau, desigur, episoade din istoria cristică; studenţii, bucurându-se prin definiţie de mai multă libertate, dădeau tonul introducerii unor elemente – sau episoade – mai profane în subiectele religioase, îndrăznind să proclame că nevasta lui Noe era rea de gură şi încăpăţânată, iar Noe beţiv etc.). Odată carnavalul sfârşit, aceştia reveneau la ocupaţiile lor, plănuind pentru anul următor cum să dea o mai puternică strălucire *aceluiaşi* episod. Onoarea breslei era legată de *participarea* la sacru. Căci aceste manifestări spectaculare înlocuiseră ritualurile iniţiatice – obsolete după recunoaşterea oficială a creştinismului – şi aveau încă, prin recrearea evenimentului misterial, o puternică încărcătură esoterică (a se vedea şi numele). Mircea Eliade vede pe bună dreptate în orice formă de spectacular medieval o supravieţuire a ceremonialurilor iniţiatice preistorice şi antice: chiar în condiţiile în care aspectul religios era precumpănitor, misteriile erau tot interpretarea umană a dogmei religioase. Or,

„Il s'agit, en somme, d'une sublimation des thèmes initiatiques des Mystères. Ce processus a pu s'effectuer parce qu'il faisait partie d'un mouvement considérablement plus vaste: celui de la «christianisation» des traditions religieuses et culturelles du monde antique. Comme on le sait, le christianisme triomphant avait fini par s'approprier non seulement la philosophie grecque, l'essentiel des institutions juridiques romaines et l'idéologie orientale du Souverain-Cosmocrate, mais aussi tout l'héritage immémorial des dieux et des héros, des rites et coutumes populaires [...] (subl. ns.)" [1]

E vorba, în esenţă, de o sublimare a temelor iniţiatice misteriale. Acest proces a putut avea loc deoarece făcea parte dintr-o mişcare cu mult mai vastă: aceea a «încreştinării» tradiţiilor religioase şi culturale ale lumii antice. Cum se ştie, creştinismul triumfător sfârşise prin a-şi însuşi nu doar filosofia greacă, elementele esenţiale ale structurii juridice romane şi ideologia orientală a Suveranului-Cosmocrator [2], dar şi toată moştenirea imemorială a zeilor şi eroilor, a riturilor şi tradiţiilor populare.

[1] Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris: Éditions Gallimard, 1959, p. 258.

[2] Cosmocrator – 'stăpân al Universului', concepţie şi formulă prin care erau desemnaţi nu doar padişahii Orientului Mijlociu şi Apropiat, dar şi împăraţii chinezi ("fii ai cerului"), japonezi etc.

Scanned with CamScanner

Profesioniştii erau cei care, odată spectacolul sfârşit, îşi făceau boccelele şi plecau în altă parte, la alt iarmaroc, la alt castel, la altă nuntă nobiliară: *truveri, acrobaţi*, mai apoi *trupe de teatru ambulante*. Iar cât stăteau într-un loc, aveau de câştigat bani. Deci, conştienţi de exigenţele publicului, aveau a prezenta un spectacol cât mai complex şi mai amuzant, spre a fi, nu numai reţinuţi mai mult, ci şi arvuniţi din nou pentru anul următor.

Etimologia unui termen este revelatoare pentru această evoluţie. Fiecare confrerie îşi avea, aşadar, locul său stabilit, mergând până la poziţionarea în veşnic acelaşi loc (frecvent, în faţa casei unuia dintre membrii marcanţi ai breslei) a podiumului pe care se reprezentau scenele alese; ceva în genul standurilor de bâlci dintr-o perioadă mai apropiată nouă; publicul putea, astfel, să opteze pentru un episod sau altul, în funcţie de preferinţe sau de orar, ori să se plimbe prin întreaga piaţă, ciclorama *sui-generis*, vizionând întregul spectacol-*coupé*. De la acest *podium* sau *postamentum*[1] va deriva cuvântul francez *puy*, care a ajuns curând să denumească, nu podiumul unei bresle, ci o asociaţie, o confrerie de actori ai unor mistere medievale [2]. Aceste *puys* vor deveni germenii teatrului profesionist de mai târziu; căci spectacolele de teatru religios au avut şi ele perioade „de turneu", din raţiuni misionare sau pecuniare.

*

Căutări şi modulaţii. Teatrul misterial şi cel miracular erau, de altfel, *cu mult mai puţin naive decât sunt ele creditate în general a fi*; iar acolo unde tindeau spre simplism, era **din raţiuni de adresare către un public nestructurat sau de evitare a căderii în erezie... adică de răspuns la orizontul de aşteptare**. Locul nu permite o disecţie exhaustivă a subiectului, dar evoluţia genului era remarcabilă, atât ca amploare a factorului spectacular, cât şi ca profunzime analitică. Erau preferate, cum pomeneam, episoade legate de viaţa pământească a lui Iisus, uneori repartizate pe confrerii, pentru a evita degenerarea concurenţialismului în conflict; asemenea, erau împărţite şi traseele trupelor.

Exista, astfel, un ciclu al ***naşterii*** (profeţiile, naşterea, adorarea pruncului, uciderea celor zece mii de prunci de către Irod) unul al ***patimilor*** (cuprinzând episoadele cunoscute, culminând cu îngerul care le anunţă jelitoarelor că Iisus a înviat sau, în alte variante, cu înălţarea la cer), altul al ***minunilor Maicii Domnului*** etc.. Un fragment din *Misterul* care-i aparţine lui Arnoul Gréban surprinde, de pildă, prin tragismul expresiei, amintind mai curând de marea poezie a secolului al XIX-lea decât de o epocă mai tânără cu şase veacuri. Misterul fiind, bineînţeles, cel al învierii lui Hristos, iată un pasaj tulburător în care Iuda, cu desperare şi luciditate, îşi înţelege condamnarea la eternă remuşcare:

„JUDAS – Quel est ton nom?
DÉSESPERANCE – Désesperance.
JUDAS – Terribilité de vengeance,
Horribilité de danger,
Approche et me donne allégeance
Si mort peut mon deuil alleger.

IUDA – Ce nume porţi tu?
DEZNĂDEJDEA – Deznădejde.
IUDA – Îngrozitoare răzbunare
Vestind cumplit pieirea mea
Vino şi adu-mi alinare
De moartea mă poate-alina.

[1] Etimologie controversată.
[2] Ap. Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului. Evul Mediu. Renaşterea*. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966, cap. VII ş,u.
[3] Cohen, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre réligieux français du Moyen-Âge*. Paris: Editions Champion, 1926, p. 187.

Scanned with CamScanner

Haute tour de désesperance	Al deznădejdii turn înalt
Bastilée de cris piteux	Cu crâncen ţipăt crenelat
Couverte de pleurs dépiteux	Cu plâns de jale îmbrăcat
Forgée et fait de mains de diable	De mâini de diavol făurit
Fossoyée de puits profonds	De-adânci prăpăstii străbătut
D'abîmes sans rives ni fonds..."[3]	Fără de mal şi fără fund.

Fără avertisment prealabil, ai crede că e o strofă din Hérédia sau Gérard de Nerval.

Nu mai puţin, cum am văzut, existau în paralel bresle de *minnesängeren, trouvers, baladins,* jongleri şi acrobaţi, de recitatori, care, mereu mai profesionalizaţi, dădeau spectacole întâi pentru uzul participanţilor la banchete, apoi, pe banii unui comanditar, în pieţe; apoi, pentru a-şi câştiga existenţa, se produceau în spectacole autonome urmate de colecta clasică. Aceste reprezentaţii aveau un caracter extrem de eclectic, incluzând, cum aminteam, dresuri de animale, numere coregrafice, prezentări de „minuni" (cornul de inorog, de pildă, de fapt un dinte de narval adus de marinari, avea mare succes) sau de monştri (Shakespeare, în *The Merry Wives...* sau în *The Tempest* mai atestă încă obiceiul).

Proto-Renaşterea şi Renaşterea timpurie (*Duecento, Trecento*) vor stabiliza fenomenul şi-l va pune pe baze estetice. Odată cu primele săpături arheologice, cu studierea pergamentelor şi palimpsestelor antice, odată cu adoptarea unei gândiri mai luminate în privinţa divertismentului dramatic, tolerată ultimamente şi de biserică, dar mai ales odată cu îmbogăţirea marilor cetăţi italiene (Veneţia, Genova, mai apoi Florenţa vor câştiga averi enorme şi prestigiu uriaş *ca puncte de tranzit şi creditori ai marilor cruciade*) va apare şi specializarea oamenilor de spectacol în reprezentarea unor trame conflictuale. Fără doar şi poate, mai întâi vor fi apărut variante primitiv traduse ale comediilor plautiene şi terenţiene, dar, cu timpul, obiceiul prinzând rădăcini, acest gen de manifestare va deveni tot mai mult o formă de distracţie populară.

Nu putem trece cu vederea comediile populare, iniţial, probabil, improvizaţii, dezvoltate din nu mai puţin gustatele *moralités*, care, de la farsele medievale care au şi dat numele speciei, trecând prin Ruzzante şi culminând cu Perucci, au constituit şi ele o sursă importantă, dacă nu de subiecte (vor fi dezavuate ulterior ca atare), măcar de dezvoltare a unei mentalităţi specifice, de formare a interesului publicului de rând pentru conflictul dramatic de factură comică.

Deasemenea, au generat apariţia în teatrul european a unor procedee dramatice tipice, preluate din teatrul antic dar modulate diferit. În celebra *Farce de la cornette*, de exemplu, întâlnim un perfect exemplu de ***qui-pro-quo***, mai exact de *qui-pro-quod*. Pe scurt, tânăra soţie află că nepoţii dezmoşteniţi ai bătrânului soţ vor să-l informeze pe acesta cu privire la moravurile ei îndoielnice. Trimite o bătrână care-i „dezvăluie" în secret că nepoţii intenţionează să critice... boneta demodată a soţului. Când aceştia vin, soţul le-o ia înainte, spunându-le că ştie ce vor de la el, dar nu-i pasă, lui îi place aşa cum e. Şi nu vrea să ia măsuri ? Nu. Nu-i pasă de ridicol şi de comentariile lumii ? Nu, şi n-are de gând să renunţe la ea în nici un caz; ea îi ţine de cald noaptea în pat. Şi tot aşa, nepoţii vorbind de soţie, iar soţul – de bonetă. Hazul e, desigur, amplificat de echivocul semantic stârnit de cuvântul *cornette, 'bonetă'*, evocând în omonimie coarnele pe care i le pune bătrânului soţia. Nu ignorăm, desigur, relaţia cu epicul, respectiv cu anecdoticul; asemenea farse circulau întâi ca povestiri (a se vedea bogata literatură de gen, culminând cu Boccacio).

Vom avea, de aici încolo, pe teritoriul italian mai timpuriu copt pentru Renaştere, o comedie elevată, nu rareori molipsită şi ea de licenţios, ca în *La Mandragora* lui Macchiavelli şi în scrierile lui Bibienna, Ariosto, Aretino, din care se vor dezvolta câteva importante forme spectaculare, între care şi *opera (seria)*.

Scanned with CamScanner

Vom avea mai ales forme denumite *Commedia dell'Arte* care vor cuceri, pornind din Veneţia, curţile nobiliare dar mai ales pieţele italiene. În ele conflictul, pentru a veni în întâmpinarea orizontului de aşteptare estetică al publicului, încă nu prea dezvoltat în epocă, se va structura pe câteva linii date, iar personajele vor deveni tipuri aşteptate de public, în care exegeţii de mai târziu vor recunoaşte pe Pappus sau pe Bucco din *atellana*, iar mai apoi adevărate măşti, *dramatis persona* redundante, câştigând în profesionalizare (fizică şi caracterială) ceea ce va pierde în individualizare.

... Şi al căror simbol în cultura universală este şi va rămâne, proteic şi controversat, Arlecchino.

*

Italia, patria lui Arlecchino ? Cu Arlecchino în Infern. Dar – care sunt rădăcinile ciudatului personaj? Una dintre cele mai curente filiaţii este stabilită cu personajul negativ – cel mai frecvent, o impersonare demonică – din misteriile medievale. În *Infernul* lui Dante apare un asemenea demon în Malebolge, loc de veşnice chinuri pentru "*gli fraudolenti*", demon pe care Malacoda, tartorul locului, îl numeşte, împreună cu alţii, trimiţându-i să-i treacă pe cei doi peregrini peste puntea prăbuşită dintre bolgii:

„«Tra'ti avante, A l i c h i n o , e Calcabrina»	Veniţi încoace Alichino, Calcabrina,
cominciò elli a dire «e tu, Cagnazzo; /.../	Le spuse-acel-atunci, şi tu Cagnazzo ...
Cercate intorno le boglienti pane;	Înconjuraţi prăpastia arzândă
costor sien salvi infino a l'altro scheggio	Pe-aceştia-ntregi să-i treceţi peste dânsa
che tutto intero va sovra le tanne»[1] "	Ca fără de ştirbire să se ducă

Acest fragment este, de altfel, unul dintre cele mai precise sisteme de datare a acţiunii – dacă termenul este propriu aici – conform intenţiei auctoriale. Căci, relatează acelaşi Malacoda:

„Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta	Pe-această vreme ieri, fără cinci ore,
mille ducento con sessanta sei	O mie două sute şaize'ş'şase
anni compiè che qui la via fu rotta"[2]	De ani s-au împlinit de la surpare.

Puntea s-a surpat, se subînţelege, în timpul cutremurului ce a urmat morţii lui Hristos pe cruce. Socotind o mie două sute şaizeci şi şase de ani, o zi şi cinci ore din 25 martie 34 d.Ch., ora trei după-amiază (data convenţională a evenimentului, conform calculelor bisericii catolice a timpului), suntem, aşadar, în 26 martie 1300, ora opt seara.

Autorul se afla, în acel moment ***pe care-l evocă retrospectiv în operă***, la San Gimignano, ambasador al Consiliului celor O Sută, al cărui membru era, întru înjghebarea unei alianţe antipapale; serba, probabil, Paştele departe de preadraga lui Florenţă. Întors în cetate, va deveni pentru două luni (15 iunie-15 august) *Prior* al Florenţei. De la intransigenţa cu care-şi îndeplineşte mandatul, exilând fruntaşii taberei adverse (printre care pe propriul prieten intim, Guido Cavalcanti) i se trage, după propria mărturisire, suita de suferinţe ulterioare. Explicabil, deci, că un ultim moment de seninătate a rămas memorabil în atare măsură şi că îl pune căpătâi mai târziei sale capodopere. Căci e uşor de dedus că *in absolutu* întreaga acţiune a poemului se petrece într-un interval cuprins între Săptămâna Patimilor, Paşte şi Săptămâna Luminată (când *accesul este liber în Paradis*) a anului 1300.

Dacă, aşa cum rezultă din corespondenţa sa, primele şapte cânturi ale *Divinei*... au fost salvate de Gemma, soţia sa şi trimise lui în exil (şi amintim că pe Gemma Donati n-o pomeneşte de loc în opera sa, lucru explicabil, întrucât ea era încă vie); şi dacă Dante reia

[1] Dante, *Inferno*, XXI, 118 sq. În Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. cit, p. 97.
[2] L. cit., vv. 112-114.

Scanned with CamScanner

lucrul în 1306-1307, izolat la o mănăstire în munţii Lunigianei unde exilatul îndeplinea o altă misiune diplomatică şi unde se presupune că a primit tonsura monahală, înseamnă că multcitatul *„mezzo del cammin di nostra vita"* (unde *'nostra'* este un plural ambiguu: auctorial, al modestiei sau o *captatio benevolentiæ ?*) desemnează mai puţin probabil o vârstă (treizeci şi cinci de ani, cât avea Dante în 1300) şi mai curând **un simbolic climax al vieţii, culmea gloriei sau a fericirii, dincolo de care începe declinul.**

Revenind la A l i c h i n o , a cărui variantă onomastică pare un derivat regional de la *ala* – lat. şi it. pentru *aripă*, deci corect tradus de Eta Boeriu în Aripioară – acesta reapare în *Cântul XXII,* unde se dovedeşte singurul diavol dintre mesageri capabil să înţeleagă viclenia unuia dintre condamnaţi care – suntem într-unul din cercurile înşelătorilor – încerca să scape printr-un tertip din acele *boglienti pane* şi-l apostrofează net pe acesta:

„A l i c h i n ' non si tenne, e, di rintoppo
ali altri, disse a lui: «Se tu ti cali,
io non ti verrò dietro di galppo,
ma batterò sovra la pece l'ali:
lascisi 'l collo, e sia la ripa scudo
a veder si tu sol più di noi valli...»"[1]

Alichin' răbufneşte şi, deodată,
I-a spus: să scapi cu fuga dacă voi,
N-am să alerg în urma ta de-ndată,
Dar din arìpi de bat odat', apoi
În urma mea las bolgia şi râpa
Să văd de te poţi măsura cu noi

Avem, aşadar, de-a face cu un demon subaltern, isteţ şi destul de sever; de remarcat, totuşi, că este primul convocat pentru a i se da o misiune în care să fie slujitor oamenilor, un fel de *liaison officer*. Era, deci, unul dintre cei care puteau fi trimişi în serviciul acestora pe pământ, un soi de Michiduţă, Nichipercea sau Koroviev, cum vom întâlni la Caragiale, Creangă, Gogol, Bulgakov. Care va fi fost rolul său în misteriile medievale ? Şi, dacă nu este un nume inventat de Dante, aşa cum afirmă Enrico Bianchi în ediţia *Divinei Commedii* pe care o îngrijeşte în 1935, ce poziţie va fi avut el în arhondologia puterilor întunericului ?

*

Cu Arlecchino în Orient. Destinul său din acest punct până la *Commedia dell'Arte* e uşor de urmărit. Să fie însă acesta punctul de plecare al personajului ? Deja, comentatorii fenomenului teatral mai stabilesc şi alte etimologii posibile:

(a) *H a r l e q u i n , H e r l e q u i n* sau *H e l l e q u i n* era un personaj – de aceeaşi factură mai suspomenită – din teatrul popular francez. Aceasta ar putea justifica şi rădăcina germano-celtică *'hel'* a numelui, prezentă, cu sensul de 'infern', în mai toate limbile subsecvente. *Dar ar putea justifica şi contaminarea onomastică a sa cu numele oraşului Arles, pe atunci situat într-o zonă aflată în conflict multisecular cu Franţa, dar un vecin incomod şi pentru Serenissima Republică şi pentru proaspăt unificata Spanie:* ***Burgundia.*** Aceasta mai este încă desemnată în mod curent drept *royaume d'Arles*. Provensala vorbită de un arlezian – sau *arlecchino*, cum se mai spunea în zona aflată sub influenţa italiană – putea deveni prin translaţie *bergamasca* personajului din varianta sa peninsulară.

(b) Achille de *H a r l a y ,* gentilom francez din secolul al XI-lea, proteja, se pare, un bufon foarte rău de gură, numit, cu un diminutiv al numelui seniorului, *H a r l a y q u i n e .*

Acestea şi multe altele sunt conexiuni posibile, dar etimologii improbabile. Mai curând avem de-a face cu asociaţii de idei de tipul calamburului, prin care unei persoane sau unui tip uman i se asocia un personaj deja cunoscut, printr-un procedeu de tipul antonomazei/metonimiei. Este, realmente, neştiinţific să credem că o „mască" atât

[1] Dante, *Inferno*, XXII, vv. 112-117.

Scanned with CamScanner

de categorială ca Arlecchino ar putea proveni, prin extrapolare, dintr-un obscur bufon al unui obscur membru al unei obscure familii aparţinând nobilităţii *„de robe"* (alţi doi membri, un preşedinte de consiliu şi un arhiepiscop de Paris, ambii numindu-se tot Achille, se vor ilustra în disputele pricinuite de Frondă şi de revocarea Edictului de Nantes). Mai probabil, bufonul însuşi va fi „împrumutat" numele unei măşti – de ce nu ? – deja existente.

Presupunem mai curând că originea personajului în sine, fiind cu mult mai veche, dincolo sau dincoace de nume, se pierde, vorba junimiştilor, „în noaptea timpurilor". Fără pretenţia unei argumentaţii peremptorii, să încercăm a stabili unele filiaţii. În acest scop, să pornim de la "portretul-robot" al personajului. În cuprinzătoarea antologie dedicată *Commediei dell'Arte*, Olga Mărculescu sintetizează, după Vito Pandolfi şi Silvio d'Amico:

„[...] vorbeşte bergamasca, poartă cămeşoi scurt şi pantaloni colanţi, din petice de diferite culori, sabie sau un ciomag. Barba îi este neagră şi zbârlită, masca pe jumătate neagră (originea lui diavolească ?). Nasul îi este turtit, iar pe cap poartă o beretă cu codiţă de iepure. Stupid (sic! – nătărău, evident; autoarea foloseşte neologismul provenit din italianul *stupido*, care, însă, în româneşte are alt sens) *de felul său, veşnic înfometat, insolent dar foarte inventiv când este vorba să complice lucrurile. Este una din cele mai plastice măşti, mişcările lui fiind foarte aproape de balet, iar salturile lui de acrobaţie."*[1]

Ciomagul scurt, purtat la brâu, este în descendenţa directă a *faloforilor* din Sicione şi *fliacilor* din Grecia Magna (Sicilia), actori ai farsei populare antice elene; şi era, la Arlecchino, prilejuitor de numărate bastonade care făceau deliciul publicului şi faima personajului, devenind, într-un sens, emblema personajului, *brand*-ul său. Celelalte trăsături, însă, sunt total atipice:

➢ ***Nasul îi este turtit*** (nu *coroiat*, cum era consacrat pentru apariţiile demonice şi cum au majoritatea celorlalte personaje ale *Commediei dell' Arte*)

➢ ***Barba îi este neagră şi zburlită*** (nu un "cioc" ascuţit, deasemenea tipic, ci mai curând o neîngrijită pilozitate zoomorfă)

➢ ***Masca e pe jumătate neagră*** (nu integral; jumătatea semicirculară rămasă evocă mai curând un bot simian lipsit de părul ce abundă în jumătatea superioară a feţei)

➢ ***Mişcările sunt foarte aproape de balet***

➢ ***Salturile sunt la limita acrobaţiei*** (iarăşi, ca la o impersonare animală)

➢ ***Costumul, în sfârşit, este alcătuit din petice colorate, mai mult sau mai puţin regulate ca formă***

Practic, singura conexiune imediată cu demonologicul este ***bereta cu codiţă de iepure***, animal care, datorită morfologiei urechilor probabil, era asociat în Evul Mediu – şi mai este asociat şi astăzi la unele popoare la care superstiţiile joacă un rol important, cum sunt rromii, de pildă – cu diavolul.

Toate celelalte indică mai curând ***o sorginte asiatică,*** trimiţând către un personaj la fel de celebru al teatrului (şi, mai înainte de acesta, al eposului oriental – căci, ca şi în Grecia antică, în Orient teatrul va deriva din epos –), ne referim la celebrul ***Hanuman***, Regele Maimuţă, semizeul-suveran al tuturor simienilor şi al urşilor, cel care îi ajută lui Rama în căutarea Sitei. Într-adevăr, eroul indian, deşi considerat o întrupare a atotputernicului Višnu, zeul a-toate-păstrător, este incapabil de a ieşi dintr-un impas simplu, anume să traverseze strâmtoarea Palk, fără ajutorul noului său prieten, tot atât de puternic dar ceva mai inventiv şi mai neconvenţional.

Personaj de mare succes în reprezentaţiile de tip *Kathakali*, echivalent a ceea ce în filmul de acţiune contemporan se numeşte *„comic relief"* (partenerul hazliu al eroului,

[1] *Commedia dell'Arte*. Antologie, traducere, prefaţă şi note de Olga Mărculescu. Bucureşti: Editura Univers, 1984, p. 15.

Scanned with CamScanner

care pricinuieşte o descărcare – engl. *to relieve*, 'a uşura', 'a descărca' – a tensiunii acumulate în acţiune prin replici sau acţiuni caraghioase), *Regele Maimuţă*, fie în varianta *Hanuman*, fie în cea chineză, – ***Sun-I-Kun*** – ţinând de formele spectaculare cunoscute sub denumirea generică de „Opera din Beijing" este un personaj care are de dat piept cu un foarte exigent orizont de aşteptare, fiind frecvent figura cea mai de succes al reprezentaţiei. *Ca şi Arlecchino*. De aceea actorul trebuie să fie nu numai uşor de identificat (masca simiană, o nucă de cocos fixată pe cap ori o mască din fibră de cocos, costumul pestriţ, alcătuit din petice) ci şi de o mare agilitate (ca orice maimuţă), impunând actorului să fie un foarte bun acrobat. Deasemenea, el este silit de rol să fie, în pofida ridicolului său, un excelent luptător, cu atât mai excelent cu cât ***el trebuie să strălucească fără să înceteze o clipă a fi ridicol şi nu are voie să „umbrească" prin evoluţia sa pe erou***. Există chiar şi o şcoală de *tai-chi* şi arte marţiale pe nume „*kung-fu al maimuţei*". Şi este acest personaj un aliat/vasal/slujitor de nădejde, deşi cam într-o ureche, nestăpânit şi foarte mâncăcios; şi nu arareori un serios încurcă-lume, creând *imbroglio*-uri scenice pe care tot el are a le descurca. *Exact ca Arlecchino*. Pe deasupra, ***nasul turtit al acestuia din urmă ar trimite, iarăşi, la o origine asiatică, dacă nu chiar animală***.

Teatrul extrem-oriental abundă, de altfel, în tipuri înrudite. Masca neagră este, în teatrul clasic chinez ca şi în cel japonez (în special *Nō cu duhuri, cu oameni* şi *cu demoni*, dar şi în *Kabuki*) o marcă a anonimatului, a personajului subaltern, acel *waki/wakizure*, însoţitori, secundanţi ai lui *shite/tsure* (eroul/eroina), care

> *„lipsiţi de o existenţă dramatică propriu-zisă /.../ sunt doar umbre ale celui dintâi, îi întăresc replicile cântate cu vocea lor, îi subliniază prezenţa scenică prin costume identice şi gesturi paralele cu ale lui"*[1]

şi care, într-o fază târzie, se individualizează, devenind „confidentul", cel care-i provoacă, prin întrebările sale, dezvăluirea conflictului, a extra-scenicului sau a sentimentelor personajului central.

Personaje de aceeaşi factură pot fi întâlnite şi în teatrul balinez, în întreaga Indochină, ba şi mai aproape de Europa, în teatrul de umbre arab şi turc (*Kara-Harap*, Harapul negru, respectiv 'negrul' sau *Ak-Harap* – Harapul Alb, 'arabul', al cărui nume hazliu prin oximoronul conţinut va fi atras atenţia lui Creangă, prin iarmaroacele din Târgu-Neamţ, Fălticeni sau Iaşi !).

Poate această tradiţie, a alianţei (semi)animal-uman poate fi dusă până la Ghilgameş şi credinciosul său prieten Enkidu, *„panteră a deşertului"*, cel *„păros ca un urs"*. Poate este un reflex al memoriei sociale din vremurile în care civilizaţia urbană îşi făcea loc, prin asemenea alianţe, către populaţiile pierdute în junglă sau în munţii sălbatici ai Asiei. Poate că este o simplă translaţie totemică.

Nu profesăm, desigur, convingerea unei înrudiri directe între Arlecchino şi Hanuman/Sun-I-Kun. Există însă multe căi prin care această filiaţie să devină posibilă.

⇨ Poate asemenea manifestări dramatice au influenţat apariţia, în comedia antică greacă (aceasta cunoscută ca fiind de origine din Asia Mică), şi mai apoi în *mimus* şi în *atellana* romană, a acelor personaje din genul *bucco*, din care descind direct *zanni*-i *Commmediei*... în fruntea cărora străluceşte Arlecchino.

⇨ Poate Hanuman sau un personaj înrudit a ajuns în Europa pe urmele cruciaţilor, devenind, ca tot ce avea legătură cu „păgânii" Asiei, personificarea diavolului din misteriile medievale.

---

[1] *Teatrul Nō*. Cuvânt înainte, selecţie, traducere şi note de Stanca Cionca. Bucureşti: Editura Univers, 1982, p. 15.

Scanned with CamScanner

⇨ Nu trebuie să uităm, mai ales, bogatele legături comerciale pe care negustătorii italieni înaintea tuturor celorlalţi (şi negustătorii veneţieni cam înaintea tuturor italienilor) le-au dezvoltat cu China, cu India, cu Japonia chiar, cu mai întregul Extrem Orient. Or, *Commedia dell' Arte* este de origine cât se poate de veneţiană.

⇨ ... Şi să mai amintim aici că un Bruno (brunetul, măsliniul), copios citat de Boccaccio în *Decameronul* său, alături de Buffalmacco (mâncăciosul), era personaj generic al anecdotelor populare italiene medievale, un fel de Marius şi Olive provensali, Iţic şi Ştrul, Nastratin Hogea, falsul prostănac Go'Hă din folclorul egiptean şi ebraic sau... inomabilul personaj al anecdotelor româneşti moderne.

*

Improvizaţie absolută sau codificare totală ? Să zăbovim puţin asupra acestui fenomen teatral. Începem prin a ne enunţa intenţia de a combate o prejudecată încă persistentă, bazată pe prea puţina atenţie dată acestui tip de artă dramatică, în adevărata sa lumină. Căci e locul să facem o precizare. În general, *Commedia dell'Arte*, sau *'ai sogetti'* (cu subiect dat), *'a canovaccio'* (cu canava dramatică) *'colle maschere'* (cu măşti), cum i se mai spunea, se consideră a fi o artă a improvizaţiei totale, fără nici un fel de constrângeri, pentru că nu pornea de la un text scris. E o prejudecată de dată recentă, cam de pe la *Sturm und Drang* (Schiller, de pildă, s-a pronunţat în acest sens în ale sale *Scrieri estetice*), curent cultural ce credea cu fanatism germanic în supremaţia absolută a culturii scrise.

Nimic mai fals, evident. Scenariile, *i sogetti,* **nu aveau nevoie să fie scrise, deoarece erau extrem de bine cunoscute *pe dinafară*.** Ca şi în circ, unde un acrobat execută cu dezinvoltură în spectacol un număr repetat ani şi ani, compus din elemente pe care le stăpâneşte din copilărie, ca şi în gimnastică, ba chiar ca şi în concertistică, unde un interpret are un număr limitat de piese în repertoriu, pe care le studiază de ani şi ani, pentru ca apoi să uluiască auditoriul cu viteza şi precizia evoluţiei (citeam recent despre un virtuoz al viorii care are în repertoriu uluitorul număr de... şase concerte !), teatrul italian al „improvizaţiei" **nu însemna numai abilitate absolută, ci, mai ales, profesionalizare totală.**

Interpreţii *Commediei*... se specializau, de la vârste foarte fragede, într-unul, rareori două personaje, conform înzestrării fiecăruia – *Colombina* sau *Smeraldina*, *Beatrice* sau *Rosaura*, *Brighella* sau *Pulcinella, Pantalone, Tartaglia* sau *Dottore, Coviello* sau *Arlechino*, unul dintre *Capetani*, personaj ale cărui *pezzi* – „bucăţi", fragmente de rol, monologuri etc. le ştiau pe dinafară. Chiar un scenariu nou nu punea în încurcătură un profesionist. Personajele fiind fixe, rolurile fiecăruia, în scenarii diferite, erau asemănătoare, glumele – *lazzi*, prescurtare de la *l'azzione,* fragmente scenice de efect, ceea ce am numi astăzi *gaguri* – erau de factură similară, clasificabile fiind în *lazzi verbali* (cu suport comunicaţional vorbit) şi *lazzi fisici* (cu suport comunicaţional gestual; v. *infra*) şi 'repertoriul' era relativ limitat, acţiunea era compusă din bucăţi „prefabricate", scene lirice, scene comice, iar pregătirea unui actor putea dura zece, cincisprezece ani înainte de debutul oficial. Cu vârsta, ei puteau, eventual, evolua în altă categorie înrudită (Pedante-Dottore, Arlecchino-Truffaldino, Tartaglia-Brighella). Dar totdeauna un singur personaj îi consacra. Dacă dorea să-şi „personalizeze" rolul, inventa un nou *zanni* sau o nouă *inamorata*, sinteză a datelor cunoscute şi a celor personale, jucat *proprio nomine*, dar fără a ieşi din limitele categoriei.

Unii istorici ai fenomenului dramatic (printre care Vito Pandolfi, în a sa *La Commedia del'Arte – Storia e testo,* Edizioni Sansoni Antiquariato, Firenze, 1957) susţin

Scanned with CamScanner

existența a două etape în evoluția acesteia: *secolele al XVI-lea și al XVII-lea*, în care improvizația era totuși predominantă și *secolul al XVIII-lea*, în care, odată cu profesionalizarea actorului, s-a ajuns la predominanța laturii *premeditata* în dauna celei *improvvisa*. De aici, trecerea la teatrul bazat pe text va însemna doar următorul pas.

De aceeași părere sunt Mario Apollonio (în *Storia della Commedia dell'Arte*, Augustea, Milano-Roma, 1930) sau Anton Giulio Bragaglia, în *Introducerea* la ediția operei lui Andrea Perrucci din care citām mai jos (Edizioni Sansoni Antiquariato, Firenze, 1961) în care spune:

„Cu cât a fost mai mult Commedia dell'Arte, *cu atât a rămas mai puțin* Commedia improvvisa. *De aceea, în primele două secole s-a numit I m p r o v v i s a și numai în ultimul timp s-a numit d e l l ' A r t e "*[1]

Oricare va fi fost adevărul, o cercetare critică a fenomenului după două secole și în lipsa unui material audio-vizual, nu se poate baza decât pe mărturii scrise, adică subiective. Cum va fi fost acea comedie bazată exclusiv pe improvizație – dacă nu e o simplă supoziție auctorială tardivă, bazată pe tradiția orală – nu mai avem cum afla.

Personal, ne îndoim că împrovizația va fi fost chiar așa de absolută; credem mai curând că ea se baza tot pe scenarii prestabilite, doar că acestea nu erau consemnate în scris, ci memorate; și, în orice caz, *erau necunoscute publicului, mai naiv, gata să creadă că inteligența, iar nu experiența stăteau la baza spectacolului*. Desigur, ca și astăzi, vor fi existat elemente inedite, elemente de interactivitate spontană cu publicul, generate de profesionalismul actorilor, de momente speciale, de nevoia de a ține mereu trează atenția publicului, iar acestea vor fi dat iluzia improvizației absolute.

O dovadă în acest sens credem a găsi în faptul că secolul al XVIII-lea găsește gata structurate măștile (Truffaldino, *„ultimul personaj vital"*, deci cea mai nouă *„mască"*, apare la jumătatea secolului al XVII-lea), conflictele-cadru și tot protocolul dramatic. De ce, atunci, să presupunem că textele erau improvizate pe loc ? Pe de altă parte, admițând această împărțire, se pune problema în ce măsură fenomenul, în prima sa variantă, ar fi mai interesant decât după ce devine o formă spectaculară *de artă*; și în ce moment s-a cristalizat el ? *De ce am alege, din dialectica sa, un moment mai timpuriu ca mai autospecific decât momentul de apogeu* ?

Mai curând i-am da dreptate lui Gerolamo Bottoni care caracterizează această școală a improvizației ca fiind

„un depozit de metafore, similitudini, antiteze, cacofonii, hiperbole, de lucruri care dădeau aparența comedienilor dell'Arte *că erau posesori a i u n e i f e r t i l e g e n i a l i t ă ț i c a r e - ș i t r ă g e a s e v a d i n c l i p ă , d i n e v e n i m e n t u l z i l e i , d i n t r - u n m i c n o r c a r e r ă t ă c e a p e c e r ; g e n i a l i t a t e c a r e s e r e î n n o i a o d a t ă c u f i e c a r e s p e c t a c o l , c ă p ă t â n d c ă l d u r ă , v i o i c i u n e , p r o s p e ț i m e . (subl. ns.)"*[2]

Frecvente sunt, dealtfel, până astăzi, din India în Islanda, formele de artă, în special ceremonială și spectaculară, în cadrul căreia memoria joacă rol exclusiv, consemnarea în scris fiind asimilată desacralizării. Iar teatrul post-renascentist, incomplet structurat, mai resimțea încă, puternică, legătura cu teatrul religios medieval. Lucrarea de sinteză mai sus pomenită, tipărită de Andrea Perruci în 1699 se numește *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*[3], stabilind o delimitare fermă între locul

---

[1] *Op. cit.*, p. 23. Apud N. Al. Toscani, Prefață la ediția *Carlo Goldoni – Trilogia vilegiaturii*. București, Editura Univers, 1983, p. 7.

[2] Din prefața la *Il teatro comico* de C. Goldoni, Milano Ed. Signorelli, 1926, p. 4.

[3] Andrea Perruci, *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație*. Ediția românească – București, Editura Meridiane, 1982, în traducerea și sub îngrijirea Olgăi Mărculescu. Fragmentele sunt citate selectiv.

Scanned with CamScanner

acordat p r e m e d i t ă r i i şi cel rămas i m p r o v i z a ţ i e i.

Opera acestui contemoran al lui Boileau are, ca şi *Arta poetică* a acestuia din urmă, ceva *post festum*: la ora când era scrisă, *Commedia*... îşi depăşise zenitul şi era deja pe punctul de a se „academiza". Într-un sens larg, opera lui Perruci prevesteşte succesul viitor al comediei de caracter. Dar, din consideraţiile sale teoretice, din exemplele enumerate de autor din operele sale, ca şi din scenariile rămase consemnate în arhive, putem înţelege în ce măsură aşa-numita improvizaţie însemna mai ales raportarea la un sistem de referinţă, un *summum* repertorial de specialitate extrem de bine cunoscut, atât de interpreţi, *cât şi de public*:

„[...] tot aşa am făcut eu în comedia mea A l e s s a n d r o B a l a, *unde zicând bătrâna Gelinda:*

*«*M ă p o a t e d u c e o r i c i n e.»

îi întoarce vorba pajul:

*«*D a, l a g r o a p ă.» *[...]*

Tot aşa, făcând jocuri de cuvinte, zise Paronomasia [...]:

TUF[OLO] – C e - a i?

BEN[OZZO] – C e - i m a i r ă u d i n t r e r ă u r i.

TUF[OLO] – C e, e ş t i f ă r ă b a n i?

Şi mai limpede se poate constata fenomenul din arhivele *Commediei*..., din însemnările interpreţilor (probabil, mai slabi la memorie, căci, altfel, nu era obligatoriu nici măcar ca actorul să ştie să citească şi să scrie), având avantajul de a fi şi mai fruste, nişte „caiete de notiţe" repertoriale ale ucenicilor meseriei. Sau, asemenea repertoare de *lazzi* sunt creaţii originale" consemnate spre neuitare; din nou, deci, spontaneitatea e exclusă:

„CULEGERE DIN VORBELE DE DUH PENTRU MASCA LUI ARLECCHINO:

Unui hangiu

Ca să găseşti un han bun, e nevoie de patru lucruri: pâine cu ochi (bine dospită, nn.), ciorbă cu ochi (cu stele de grăsime deasupra, nn.), vin fără ochi (nebotezat, nn.) şi slugă fără ochi (discretă, nn.)

Unui bătrân amorezat

Un bătrân amorezat se poate asemui cu o lumânare aprinsă în casa unui orb: se topeşte încetul cu încetul, dar orbul nu trage nici un folos.[...]

Unui om înalt

E lung, lung ca o noapte de decembrie pentru unul care a nimerit-o rău cu însurătoarea

ALTE FELURITE VORBE

Pentru un loc puţin umblat

Locul ăsta e tot aşa de căutat ca şi prietenia unei hoaşte de şaptezeci de ani.

Unui sărman

Biet om! o, cum eşti îmbrăcat! ai haina bolnavă, căptuşeala în agonie şi nasturii defuncţi.

Urare rea

Apuca-te-ar curăţenia gâştelor, care se jumulesc de trei ori pe an!"[1]

ÎNDREPTAR DE IDEI COMICE

Gluma[2] cu pelerina

Gluma cu pelerina e atunci când Amorezii, rugându-se de Coviello sau de Pulcinella, îngenunchează, iar Coviello, vorbind pe rând cu ei, le arată fiecăruia dosul.

Gluma cu roadele şi cu pupăturile

Gluma cu roadele şi cu pupăturile e când Coviello îşi maimuţăreşte vocea după a femeii iubite de Pulcinella. Pulcinella cere roadele amorului. Coviello, din urmă, îl ciomăgeşte. Pulcinella zice că astea nu-s roadele amorului, ci pupături. Coviello, din spate, îi dă palme.

---

[1] Anonim, sec. al XIV-lea, *Raccolta di comediole per la maschera di Arlecchino /Culegere din vorbele de duh pentru masca lui Arlecchino,* în vol.Commedia dell'Arte. Bucureşti: Editura Univers, 1984, p. 33-45.

[2] *Lazzi* – exemplele ce urmează vor demonstra că termenul provine din italienescul *l'azzione*, respectiv efect comic condiţionat mai ales prin mişcare scenică; dacă primele exemple au fost *lazzi verbali*, acestea din urmă sunt *lazzi fisici*.

Scanned with CamScanner

Gluma cu tăcutul

Gluma cu tăcutul e când Stăpânul vorbind, Pulcinella îl tot întrerupe, iar stăpânul de trei ori îi zice taci, apoi îl strigă pe Pulcinella şi el îi plăteşte cu aceeaşi monedă."[1]

Se poate constata diferenţa vădită între ***lazzi verbali*** şi ***lazzi fisici***.

Commedia dell' Arte **nu a fost, aşadar, în adevăratul sens al cuvântului, o artă a improvizaţiei libere, ci a improvizaţiei premeditate**. Premeditate până într-acolo încât nu numai personajele-măşti, scenele, replicile erau codificate, dar şi locul pe unde intra un personaj în scenă era binecunoscut dinainte. Până astăzi, din cele trei intrări în scenă eşalonate în adâncime, una poartă numele de 'pantalon' şi alta de 'arlechin' (dreapta sau stânga), pentru că pe acolo şi numai pe acolo apăreau ţanţoşul Pantalone, veşnic neatent la ce se întâmplă în jurul lui, respectiv Arlecchino, care mai mereu trăgea cu urechea la cei din scenă. Aceasta *şi pentru a răspunde orizontului de aşteptare a publicului*, care folosea asemenea codificări şi ca instrumente de identificare a personajelor, scenelor etc. Decorul însuşi, mai simplist sau mai elaborat, cuprindea în fond două case: a lui *Dottore* şi a lui *si'or Pantalone*, în faţa cărora, din uşile, balcoanele şi de la ferestrele cărora se interpelau personajele.

*

Cu Arlecchino printre măşti. Artă a improvizaţiei libere sau a improvizaţiei premeditate, ea a fost, însă, o categorică biruinţă a *spiritului* liber, care, încă din Evul Mediu când drumurile cruciadelor au transformat Serenissima Republică Veneţiană într-o uriaşă putere financiară, a făcut ca această metropolă să fie sinonimă cu ideea de progres, fie el economic, ideologic sau cultural. De ar fi numai efervescenţa de autori, scenarii, scrise sau improvizate, de trupe dramatice, de opinii pro şi contra, de „bătălii critice", de polemici de presă sau de scenă şi tot ne putem face o părere despre amploarea fenomenului teatral într-o epocă de tranziţie.

Vom avea aşadar, după opinia unanim acreditată, de-a face cu o dezvoltare endemică, o trans-substranţializare a *mimus*-ului şi *atellanei* care au înveselit forul şi pieţele Imperiului Roman până târziu. Opinie oarecum discutabilă, tocmai datorită considerentelor mai sus enunţate: Roma însăşi, iar după ea cruciadele şi negoţul, au lărgit graniţele lumii; este, poate, prea simplist să spunem că acele scenete, mai mult mimate, au fost altceva decât, cel mult, un „portaltoi" pentru noua comedie. Oricum, pe domeniul Veneţiei se vor cristaliza cele patru categorii de personaje care par a fi desprinse mai mult din comedia clasică latină decât din cea populară:

➢ **I ZANNI** (pronunţare veneţiană a numelui Gianni, Giovanni, antonomastic, ca şi în română, pentru omul din popor). Ei sunt servitorii cei isteţi, urmaşi vrednici ai lui Davus (Daos, Dacul) şi Getta (Getul), sclavii leneşi, mâncăi, dar foarte inventivi şi descurcăreţi ai comediei terenţiene, **dovadă a "prestigiului" de care se bucurau la Roma strămoşii noştri *încă neromanizaţi***. Primul Zanni va fi *BRIGHELLA*, mai destoinic; *ARLECCHINO* apare mai apoi, un alt argument al originii sale extravenete şi va fi Al Doilea Zanni. Vor urma variante ale lor, modulate de personalităţile actorilor care se specializau în aceste roluri: *COVIELLO* (prescurtare pentru Iacoviello, Iacoppo sau Giaccomo, Iacob, un nume generic pentru regiune, cum e Marin pentru Oltenia), *TRIVELLINO* ('sfredeluş'), *FLAUTINO, PULCINELLA* (it. *pulce*, 'purice', parazit mâncăcios şi leneş, care se sprinteneşte la nevoie), mai târziu *PERETTO/PIERROT* sau *SGANARELLO* (din il. *sganare*, 'a înşela'), *TRAPPOLA* sau *SBRIGANI* (înşelătorii). *Pendantes* feminine le vor fi *COLOMBINA, SMERALDINA, NERINA* (negruţa, bruneţica), apoi *SILVIA*.

[1] Adriani Placido, *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici/Colecţie sau îndreptar de idei comice*, ed. cit., p. 67-69.

Scanned with CamScanner

Ilustrează preponderent comicul de situaţie şi de limbaj, dar şi de moravuri.

➢ **I MAGNIFICI**, stăpânii (servitorilor şi taţii fiilor prea nestăpâniţi şi naivi să se descurce fără credincioşii lor). Aceştia vor fi în special *PANTALONE* (Panthaleone, Piantaleone simbol al atotputerniciei negoţului sub semnul leului veneţian), numele complet DE' BISOGNOSI (al nevoiaşilor, din păcălirea cărora şi-a făcut... moşie) negustor mai mereu dus de acasă cu treburi de negoţ, ceea ce facilitează aventurile fiilor şi *IL DOTTORE*, nu doctor în medicină, cum se crede îndeobşte, ci *doctor în drept*, de obicei tată al domnişoarelor implicate în încurcătură; uneori poartă numele de *GRAZZIANO* (v. *'discursul grazzianesc'*, pompos şi plin de referinţe latineşti anapoda, caracteristic avocaţilor de teatru până la Molière, Beaumarchais şi după ei). O categorie intermediară între Zanni şi Magnifici o reprezintă *TARTAGLIA* (it. tartagliare – a se bâlbâi) şi *IL PEDANTE*, strămoşul tuturor doctorilor şi savanţilor de teatru. Actualizează în special comicul de moravuri, de caractere şi de limbaj.

➢ **GLI INNAMORATI**, cei doi tineri a căror dragoste trebuie salvată cu orice preţ personaje prea puţin comice, evoluând în registrul graţios, sunt totuşi naivi şi speriaţi de greutăţi, drept care apare directa nevoie de a intriga a respectivilor *zanni*. Ilustrează, deci, comicul de situaţie.

Ea va purta diferite nume, de obicei al actriţei care le juca: ISABELLA, ANGELICA, ARDELIA, FLAMINIA, LUCINDA, LAVINIA. Cele mai obişnuite: ROSAURA (mai visătoare), BEATRICE (mai pozitivă, băieţoasă chiar, frecvent încercând travestiul). povestea lor de dragoste avea ceva neconvenţional pentru morala vremii (trecea peste voinţa părinţilor, cuprindea promisiuni de căsătorie neîmplinite ş.a.), drept care avea nevoie de ajutorul slugilor (iniţial – nu ingenua, ci *curtezana*); fiind eroinele piesei, costumul lor era la voia actriţei.

El va purta deasemenea, nume variate: LELIO, FABRIZIO, FLORIO, ORAZIO, CINTIO. Cele mai frecvente: LELIO (îndrăgostitul aventuros, romantic, uneori mincinos sau fanfaron), FLORINDO (îndrăgostitul ponderat, adesea prea sfios – preferă serenada în locul declaraţiei directe, drept care e în pericol să-şi piardă iubita în faţa unuia mai intreprid), ORAZIO (cel înţelept, lucid, raţional) roluri mai puţin ingrate, mai active, ei având, cu ajutorul *zanni*-lor, să-şi salveze iubita de o căsnicie nefericită şi s-o ia ei. Deasemenea, conform tradiţiei, nici unul, nici alta nu poartă mască. Comicul lor va fi în special de situaţie, ei nefiind propriu-zis comici, conform definiţiei lui Jauss, fiind adică idealuri umane (galante) nu personaje cu defecte structurale criticabile şi ridiculizabile (înafara naivităţii, desigur...)

➢ **I CAPETANI**, categorie realmente purtătoare de comic de caracter, ca şi *i magnifici*, intervenind atunci când doar ameninţarea părinţilor nu mai putea fi deajuns pentru a distruge dragostea tinerilor. nume diferite, care indică oarecare nuanţe de comportament: SPAVENTO DA VALL'INFERNO ('spaima din valea infernului' – spaima cui, se ridică imediat întrebarea: a duşmanilor sau a căpitanului ?), MATAMOROS (ucide-mauri – evident preluat din teatrul spaniol, dovadă prezenţa lui *matar*, 'a ucide') RODOMONTE (personaj al lui Ariosto; literal –'muntele din Rhodos'; ne-a lăsat şi el un tip de discurs grandoman – rodomontadele), ASPROMONTE (din câte ştim, este tot un toponim), COCODRILLO (crocodilul), RINOCERONTE (rinocerul), aceste animale aduse de navigatori făcând parte dintre "spaimele" şi "monştrii" vehiculaţi de circuri, TERREMOTO (cutremur de pământ), SPEZZAFERO (rupe-fier), LEONOTRONE (mâncătorul de lei) FIRIBIRIBOMBO (?!?), ESCOROBOM-BARDONE DELLA PAPIROTONDA (fără comentarii!), SPUTTASAETTE (scuipă-săgeţi) – toate, evident, exagerări parodice ale unor *noms de guerre*, pseudonime bombastice obişnuite la mercenari ai vremii, din aşa-zisă 'modestie profesională', ascunzând, de obicei, originea modestă sau... un trecut nu prea curat. Vor fi, invariabil, lăudăroşi şi poltroni, proşti din înfumurare, laşi dar sentimentali. Ridiculizarea lor spune mult despre proasta părere a publicului despre militarism şi interminabilele războaie. Le vom regăsi urma de la Pirgopolinice la presupuşii militari ce-l asaltează pe Scapin şi mai apoi.

Cele trei categorii de bază – căpitanii apar mai târziu, tot ca un ecou cult (Terenţiu) dar şi ca reacţie la războaiele intestine care sfâşiau Italia din Renaştere şi mai de apoi – sunt, aşadar, cele din comedia clasică latină, la rândul ei inspirată din cea populară: stăpânii (*I Magnifici*), slujitorii (*I Zanni*), îndrăgostiţii (*Gli Innamorati*).

Scanned with CamScanner

Conflictul este cel ştiut de la Terenţiu şi Menandru, cu dragostea tinerilor care nu se poate împlini datorită opoziţiei din diverse pricini a celor în vârstă; frecvent – tatăl este rivalul fiului. Fiecare categorie se dedublează, pentru amplificarea efectului dar şi pentru complicarea *imbroglio*-ului (dată fiind prezenţa obligatorie a celor doi stăpâni, Pantalone şi Dottore, apar curând şi două perechi de îndrăgostiţi, fiecare cu valetul şi camerista sa). E posibil să avem aici de-a face cu una din influenţele teatrului spaniol (Calderon de la Barca excela în acest sens), Aragonul având multă vreme pretenţii teritoriale şi dinastice în Sicilia şi în Peninsula Italică. Denumirile de *'primul'* şi *'al doilea zanni'* reflectă ordinea ramificării personajelor şi filiaţia lor; dar şi de aici poate porni nevoia de dedublare a *dramatis persona* (să ne amintim de Geta şi Davos, cei doi sclavi tipici ai comediei terenţiene de care pomeneam, unul abil şi lipsit de scrupule, celălalt mâncăcios, mai obtuz în orice problemă înafară de propriul său interes, ambii trans-danubieni, deci... încă de pe atunci bătaie de cap prin ingeniozitatea lor imperturbabilă pentru autorităţile peninsulare).

Modulaţiile ulterioare ale tipologiei servitorilor reflectă nu numai modificarea orizontului de aşteptare – publicul cerea măşti noi – dar şi apariţia unor noi generaţii de actori, fiecare apt să impună pe scenă un nou personaj, *Trivellino, Mezzetino, Gradellino* (Grătărel; mereu insistenţa asupra preocupărilor stomacului, caracteristice slugilor de teatru) etc. îmbogăţind galeria de măşti, aşa cum se va întâmpla şi cu îndrăgostiţii/îndrăgostitele sau cu căpitanii. **Deci, *commedia* însăşi se afla într-o continuă evoluţie şi este superfluu să deplângi „pierderea purităţii genului" prin estetizare,** cum fac criticii mai sus pomeniţi. Căci, matematic vorbind, câte combinaţii se pot face de şase personaje (măştile originale: Pantalone, Tartaglia, Brighella, Arlecchino, Lelio şi Rosaura) luate câte şase? O comedie atât de populară trebuia neapărat să se inoveze continuu pentru a-şi păstra prospeţimea.

*

Model şi iradiere. Măşti europene. E uşor de bănuit, aşadar, că forma originală a *Commediei*... nu va fi fost o elaborată improvizaţie, cum îşi doresc admiratorii ei bine intenţionaţi, ci o simplă „mascaradă", un spectacol uşor, de stradă sau de bâlci, cam ceea ce se numeşte la noi în popor o „panaramă"; dar era, categoric, un spectacol „al cetăţii", opus teatrului cult renascentist şi post-renascentist „al curţii" (până la Alfieri sau Metastasio) şi spectacolului muzical (incipienta operă). Ascensiunea fenomenului, codificarea şi structurarea lui ţin de ascensiunea tot mai hotărâtă a unei clase sociale (burghezia) şi de scăderea diferenţelor dintre aceasta şi nobilime, odată cu caducitatea socială a celei din urmă prin aventuri militare, sărăcire şi, nu în ultimul rând, prin pierderea suzeranităţii nordului Italiei în faţa Austriei, consfinţită ulterior de Napoleon în 1797. Deasemenea, **trecerea de la comedia *improvvista* la comedia de caractere reflectă *evoluţia ascendentă a nivelului cultural al acestei clase*, care nu mai venea le teatru pentru a vedea „scălâmbăieli" ci începea a simţi nevoia unor forme elaborate de artă care să-i reflecte noile interese, idealuri, concepţii despre sine şi despre societate, crescândul autorespect, pe scurt – să răspundă unui nou orizont de aşteptare estetică.**

Aşadar, ultimamente, **comedia *ai sogetti* nu a involuat, ci a fost lovită de insuficienţă crescândă pe măsură ce publicul ei s-a modificat radical ca nivel de expectanţă.** Deasemenea, codificarea tot mai puternică a făcut ca pregătirea unui actor pentru o mască să devină tot mai dificilă şi, deci, **tot mai puţini interpreţi să fie în stare să susţină un scenariu improvizat.** Altfel zis, ***actorii-măşti plăceau***

Scanned with CamScanner

tot mai puţin, pe măsură ce trebuiau să muncească tot mai mult.

De remarcat, iarăşi, că evoluţia unor personaje punctează această modificare. Iniţial, amorezii, cu lupta lor pentru a-şi câştiga dragostea, erau chiar tema operei şi eroii principali; iniţial slugile erau doar nişte pretexte pentru *lazzi fisici* sau *verbali*; iniţial *i gianni* îi batjocoreau pe *magnifici* doar pentru că se împotriveau dragostei stăpânilor lor; pentru ca apoi, cu Goldoni şi înaintea lui, *i popolani*, oamenii din popor, să devină personajele centrale (vezi Catte sau Mirandolina, roluri scrise pentru Colombine) şi să-şi permită a-i ridiculiza direct pe nobili, *proprio nomine*. Este adevărat că ne aflăm în antecamera Revoluţiei. Şi este tot atât de adevărat că Goldoni, care a fost acuzat toată viaţa sa de radicalism estetic, de dorinţa de a reforma cu orice preţ teatrul, a fost tras la răspundere, în ultima parte a vieţii, pentru a fi scris şi *sogetti*, scenarii, pe lângă ilustrele-i comedii.

Revenind la personajul-cadru al discuţiei noastre, să nu uităm că, în această dialectică, iniţial Brighella era cel inventiv, şiret şi energic, iar Arlecchino – naiv, cu capul în nori, lacom (aceleaşi relaţii ca între Geta şi Davos). Datorită succesului personajului, ordinea s-a inversat, pentru ca apoi, prin apariţia altor *Zanni*, în special Pulcinella, Truffandino, Flautino sau Perreto, viitorul Pierrot, aiuritul Pierrot-la-Lune, leneşul Arlecchino să se „dinamizeze", devenind direct sau indirect, protectorul îndrăgostiţilor. Evoluţia acestuia din urmă o vom urmări pe larg în continuare; să amintim acum doar o rezultantă finală: pe teritoriul anglo-saxon şi, în secolele XIX-XX, anglo-american, Harlequin a devenit simbolul dramoletei amoroase cu *happy ending*. Agatha Christie, pentru a da un singur exemplu are o întreagă serie de nuvele *quasi*-detective în care dragostea curată a unor cupluri este salvată de umbra crimei prin intervenţia unui straniu personaj, Mr. Harley Quinn, un tip negricios care apare pe neaşteptate, precedat de viziuni de pete de diferite culori, ca pe costumul clasic; acum câţiva ani înregistra succes pe micul ecran o serie de filme sub genericul *A Harlequin Romance* (*romance* are în engleza cis- şi transatlantică sensul de 'poveste de dragoste cu evidentă coloratură romantică'), numele generic al multor serii de romane dulcege de acelaşi gen; este simptomatic faptul că în aceste filme *nimic nu poate fi identificat ca o evocare directă sau indirectă a* Commediei...

Evident, Italia şi stilul ei de joc a cucerit, într-o măsură mai mică sau mai mare, Europa civilizată. Nu este vorba de imitaţia servilă a unui mod de interpretare dramatică, relativ netransmisibil. Este vorba mai ales de **ideea de „mască", de personaj-mască**. Pentru că masca reprezintă un anumit tip uman condensat la datele sale exponenţiale. Aceasta înseamnă nu neapărat date fizice – am văzut că măştile, în interiorul fiecărei categorii, prezentau o varietate destul de largă – ci, mai cu seamă, date sociale. De la Aristofan la Plaut şi mai departe, la Shakespeare, Molière, Goldoni, Schiller &co. şi până spre noi, au existat eroi/eroine care trăiau – în cheie tragică sau comică – crize existenţiale. Din fericire, aveau părinţi şi suzerani, iubite/iubiţi, dar mai ales slugi care, mai puţin încorsetate de regulile onoarei sau moralei, erau mai capabili să-i descurce prin mijloace mai puţin ortodoxe. Iată enumerate toate specializările necesare unei trupe de actori, din Renaştere încoace. Şi de dinainte. Însă nu toate ţările (şi ne referim la cele cu o cultură cât de cât avansată în epocă; puzderia de stătuleţe germane, de pildă, nu descoperiseră încă ideea unei culturi unitare, cu atât mai puţin pe aceea a unificării prin cultură) vor primi egal – cantitativ şi calitativ – exportul de teatru italian.

Scanned with CamScanner

*

Inimiciţii ereditare. Spania şi Anglia, posesoare ale unor forme teatrale proprii extrem de avansate, par a fi fost foarte sceptice în privinţa modelelor italiene, fiecare din motive felurit-identice, dar, în marea lor majoritate, ţinând de psihologia socială, mai exact de cultură ca domeniu al manipulării sociale şi destinat manipulării psihologice.

Pe de o parte, relativa izolare geografică şi economică a celor două ţări, deschiderea lor maritimă dincolo de Coloanele lui Hercule, care le îndepărta de influenţa Mediteranei, ca şi veşnicele lor războaie revendicative faţă de ţările vecine (Ţările de Jos, Franţa, Italia chiar) le-au închis faţă de acele „mode" culturale care, dincoace de Renaştere, măturau cu destulă rapiditate blocul continental. Iar preocupările social-istorice ale acestor două puteri se îndreptau mai mult spre expansiunea imperiilor coloniale şi consolidarea lor.

Or, un imperiu vast, colonial sau contiguu, presupune o extrem de puternică centralizare; autoritatea pe care o reprezentau nobilii mandatari regali trebuia să fie de neclintit. De aici, preferinţa pentru o cultură/artă/literatură bazată pe cultul eroilor, al unui sistem de valori „oficializat" şi, deci, evitarea unor modele în care stăpânii sunt imbecili şi veşnic scoşi din încurcătură de servitorii care nu se pot abţine să nu-i ridiculizeze. Din acest motiv, ceea ce era în vogă în democratele cetăţi italiene şi mai ales în Veneţia, unde nici măcar inchiziţia nu a reuşit să se facă temută, ne referim la libertăţile pe care şi le lua plebea acestor cetăţi (în domeniul criticii sociale, în privinţa alegerii periodice a conducătorilor, a criticării abuzurilor de putere sau a slăbiciunilor autorităţilor ecleziastice, pentru a nu le pomeni decât pe acestea) nu puteau fi privite, cu ochii monarhiilor absolute din Spania sau Marea Britanie, decât, în cel mai bun caz cu scepticism, chiar de le serveau interesele politice, slăbind temporar Serenissima Republică.

În aceeaşi ordine de idei, închistarea religioasă catolică din Spania, ca şi nu mai puţin ferventul fanatism al protestantismului timpuriu din Anglia se arătau la fel de nepropice „uşuraticilor" italieni cu o atât de proastă reputaţie în privinţa seriozităţii şi a principialităţii. Iar cetăţi de tipul Veneţiei, Florenţei sau Genovei erau duşmani naturali, care cu secole înainte văduviseră cele două imperii de pieţe de desfacere comode din Orientul Apropiat şi Mijlociu, lăsându-li-le doar pe cele îndepărtate, la care încă se ajungea greu, ocolind continente.

Pe de altă parte, în ambele ţări, prevalenţa epicului absorbea – şi mai absoarbe încă, prin extensia sa în naraţiunea cinematografică ! – toată nevoia de senzaţional pe care o asigură pe teritoriul continental spectacularul. Nu e uşor de discernut de ce, poate în descendenţă celtică, dar la ambele popoare mai sus numite, ideea de *spectacular* (în sens primordial, firesc) o reprezentau recitările poeţilor de ocazie, lirici sau epici. Poate avem de-a face cu un stadiu primar în dezvoltarea conştiinţei receptării actului artistic, stadiul aedului/skaldului, povestitor şi interpret al ceea ce am numi astăzi *an one-man-show*.

Să ne amintim că şi în Persia, Grecia sau Fenicia antică oamenii străzii sau oaspeţii curţii regale se adunau în jurul unui povestitor cu har cu mult înainte de a se aduna în amfiteatru să vadă o piesă sau un spectacol-coupé sau în faţa unei estrade; ba chiar, iniţial, nu se adunau în amfiteatru decât cu prilejul întrecerilor sportive sau, şi mai dinainte, al ceremoniilor religioase, ale căror *complemente interludiale* erau montările dramatice (cam cum erau pe vremuri *intermezzo*-urile actoriceşti din pauzele filmelor, sau cum sunt astăzi numerele de majorete din pauzele meciurilor). Până astăzi, în Japonia, un ciclu *Nô* format din cinci piese (cu zei – cu războinici – cu duhuri – „din lumea oamenilor" – cu demoni) are o (unică) pauză în care se joacă un *kyogên*, o scenetă uşoară, asimilabilă farsei.

Scanned with CamScanner

Aşadar – la ospeţe, la ceremonii, în zilele de sărbătoare, în piaţa publică, pe teritoriul iberic şi britanic – şi nu numai – se povestea. Mai puţin exuberanţi, cetăţenilor acestor două imperii nu le trebuia senzaţionalismul *catharsis*-ului imitării directe a realităţii, ceea ce se cheamă astăzi *make-believe*, 'fă-i să creadă că se petrece cu adevărat povestea'. Interesant, asemenea recitative epice erau asimilate dramaticului şi au lăsat urme adânci în mentalitatea oamenilor, preorientând axiologic şi categorial experienţa lor estetică.

În plin secol XX, Federico Garcia Lorca aduce mărturie indirectă asupra acestui fapt. Într-una din piesele sale, *La Zapatera prodigiosa* (1930) în vreme ce „preafrumoasa pantofăreasă" are remuşcări pentru că excesiva ei cochetărie i-a alungat bărbatul de acasă, întregul târg se agită: vine păpuşarul! Este, evident, bărbatul alungat care s-a "reconvertit profesional"; acum prezintă, în faţa mulţimii adunate, „teatrul său de păpuşi". Acesta e **o simplă muşama pictată cu ilustraţii**, ceva în genul benzilor desenate din revistele pentru copiii de azi, ilustraţii pe care el le prezintă şi, cântându-şi balada (*el romance*), le arată, pe rând, auditoriului. Acestea reproduc, iarăşi evident, propriul său avatar conjugal, „îmbogăţit" de el cu convingerea că pantofăreasa şi curtezanul ei intenţionau să-l ucidă:

„- Niña, si tú lo quisieras
cenariamos mañana
los dos solos, en tu mesa.
- ¿Y qué harás de mi marido ?
- Tu marido no se entera.
- ¿Qué piensas hacer ? - Matarlo.
- Es ágil. Quizá non puedas.
¿ Tienes revólver? - ¡ Mejor !
¡Tengo navaja barbera !"[1]

- Dragă, dacă ai vrea tu
Mâine seară am cina
Numai eu şi tu la masă.
- Şi cu soţul meu ce faci ?
- Soţul tău n-o să mai ştie.
- Ce-ai de gând ? - Să îl omor.
- E sprinten. Dacă nu poţi ?
Ai pistol ? – Ceva mai bun !
Am un jungher arăbesc !

Este aproape şocantă ideea de a intitula o asemenea naraţiune "cu poze", act dramatic. Şi asta – la 1926 ! Şi totuşi în Spania teatrul a căpătat o extensie majoră. Şi nu vorbim nici de tulburătoarele *autos da fé*, variantă îndulcită a mai vechilor (şi mai spectaculoaselor) arderi pe rug; nici de teatrul misterial şi religios (de altminteri, mai puţin agreat de publicul spaniol), deşi, conform lui Juan Hurtado (citat de L.F. Moratín în a sa lucrare *Orígenes del teatro español*, apărută Madrid în 1930),

„[...]el teatro naquí de misa y crecìo en la sombra de la iglesia"[2]

Teatrul s-a născut din liturghie şi a crescut în umbra bisericii

Vorbim de apariţia unui autentic filon dramatic, al pasiunilor puternice, al confruntărilor dintre protagonişti şi antagonişti pentru obiectul disputei – atât de frecvent, onoarea, nevindecabila *honra* ! – de existenţa unor forme organizate de manifestare dramatică, fie ele şi denumite *corales* (termen ce desemna şi mai desemnează curticica din dos, ograda păsărilor, unde li se permitea actorilor să joace, priviţi eventual de la etaj şi de stăpâni), pe scurt, de teatrul propriu-zis. Un teatru care să fie construit pe fundamentul categoriei estetice a impersonării.

Aici intervine paradoxul. Biserica spaniolă, în ţara majestăţii sale preacatolice şi a mult mediatizatelor persecuţii ale Inchiziţiei pentru orice suspiciune de erezie, cel mai adesea ridicolă, nu numai că îngăduie, dar încurajează chiar, prin generos patronaj (dublat de severă cenzură, dar asta era altceva) şi prin directă sponsorizare (cu spaţiu, materiale şi subzistenţă) dezvoltarea teatrului laic.

---

[1] Federico García Lorca, *La Prodigiosa zapatera. Romance de la talabartera.* În *Antología poetica.* Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1969, p. 197.
[2] *Op. cit.*, p. 19.

Scanned with CamScanner

De ce *laic*, nu e greu de înţeles: gustul public cerea drame puternice, pasiuni sângeroase, morţi cu zecile – datorită pasiunilor latente din ei, luxura, mândria şi toată lista păcatelor capitale. Or, despre asemenea drame nu se putea vorbi în teatrul religios. Teatrul laic urma a înlocui spectaculoasele – fără să fie mimate – arderi pe rug şi hecatombele de execuţii publice sau măcar de convertiri ori pocăinţe din Evul Mediu şi din Reconquista. Această concesie făcută orizontului de aşteptare este o biruinţă a gustului public.

Dar - de ce *teatru* ? Pe întreg teritoriul catolic, din instrucţiunile Vaticanului şi prin tradiţie, actorii erau consideraţi nişte făpturi necurate, săvârşind prin reprezentaţii un păcat strigător la cer, care erau excomunicaţi *de plano*, cărora li se refuza împărtăşania şi care nu puteau fi admişi în mijlocul credincioşilor decât după severe *autos da fé* (aceasta, şi pentru că breasla actorilor, ca şi cea a saltimbancilor, era asociată celei a cerşetorilor şi a hoţilor, consideraţi adoratori ai puterilor întunericului).

Numai în Spania majestăţii sale preacatolice biserica tolera, ba chiar *proteja* dramaticul. Cei mai mari autori dramatici spanioli ai Secolului de Aur au fost prelaţi, *familiares del Sancto Orden* (Inchiziţia), sau măcar credincioşi fervenţi, consilieri ori secretari parohiali. Au murit împăcaţi, împărtăşiţi şi au avut, ca Lope de Vega, ceea ce astăzi s-ar numi „funeraliі naţionale". Chiar dacă, tot ca lui Lope, la câţiva ani după moarte (zece, în speţă) le era interzisă opera pe motive de... imoralitate.

Explicaţia fenomenului cere o reîntoarcere în timp, la *Reconquista* şi înaintea ei. Şi, amintindu-ne de lupta pentru alungarea mahomedanilor din Spania, să ne amintim că pentru musulmani orice impersonare este un act de idolatrie, adică păcatul capital: hula împotriva unuia Allah, singurul care are drept să dea viaţă, fie şi tranzitorie, unei făpturi. Or, teatrul înseamnă în primul rând *impersonare*, crearea unei vieţi paralele, neadevărate, înşelătoare, chiar dacă efemere. Catharsisul însuşi înseamnă ieşire din sine, alienare, în sensul cel mai larg al cuvântului. Deci, negaţie a negaţiei, favorizând impersonarea dramatică, biserica romano-catolică din cel mai catolic imperiu făcea o mişcare importantă în războiul psihologic împotriva multisecularilor adversari din Spania şi, apoi, de peste mări, unde îi va duce pe cavalerii creştini utopia cruciadelor. Deci – va proteja (şi controla) dezvoltarea teatrului, sub multiple forme. Ceea ce era de demonstrat.

Interesant este faptul că autorii de valoare îşi ascund intenţiile estetice sub masca lejerităţii, intitulându-şi operele *comedii*, indiferent cât de tragic ar fi conţinutul lor. Comedie va fi controversata *Celestina* a lui Fernando de Rojas, cea atât de apropiată de moralităţi încât prezintă mai curând o structură de roman ori poem epic dramatizat, dar care, nu mai puţin, a descoperit publicului spaniol noţiunea însăşi a structurilor dramatice (*categorii de personaje, conflicte în care nobilimea poate cădea victimă intrigilor celor din popor, amestecul de tragic şi comic, verosimilitatea* etc.) aşa cum nu le vom mai găsi combinate, cu mai multă artă, decât la Shakespeare.

Comedii vor fi chiar impozantele *Las mocedades del Cid* şi *Las hazañas del Cid* (*Tinereţile*, respectiv *Faptele de vitejie ale Cidului*) ambele publicate de Guillén de Castro y Bellvis în 1618, sursa de inspiraţie a lui Corneille pentru arhicunoscuta sa tragedie (care, în paranteză fie zis, îndreptăţea, din perspectiva epocii, toate criticile puriştilor, *nefiind tragedie deloc*, conform definiţiei genului; dovadă că, dintre sutele de opere ale genului, a supravieţuit: este singura încă „frecventată", studiată, dată de exemplu al speciei).

Guillén de Castro nu este mai original decât Corneille în construcţia subiectului, el inspirându-se din cele două *Romances*, aproximativ 'balade' populare, de fapt texte pe care se înjghebau adevărate concerte, respectiv spectacole, cu strofe impresionante prin sobrietatea lor vecină cu bruscheţea în zugrăvirea uneia dintre cele mai incitante poveşti... putem oare să o numim 'de dragoste' ?

Scanned with CamScanner

«[..] Cada dia que amanece,
vedo al lobo de mi sangre,
caballero en un caballo,
por darme mayor pesare. [...]
Si mi padre afrentó al suyo,
bien ha vengado a su padre,
que si honra pagaron muertes,
para su disculpa basten [...]
«Maté a tu padre Ximena
pero no a desaguisado,
matéla de hombre a hombre,
para vengar cierto agravio.
Maté hombre, y hombre doy:
aquí estoy a tu mandado,
y en lugar del muerto padre
cobraste un marido honrado» "[1]

«În fiecare zi, în zori, văd pe călăul sângelui meu,
trecând călare, pentru a-mi spori chinul.

Dacă tatăl meu l-a înfruntat/ofensat pe al său, el şi-a
răzbunat tatăl cum se cuvenea; căci, dacă (doar)
moartea spală dezonoarea, să-i ajungă că moartea l-a
dezvinovăţit pe tatăl meu.»

«Ţi-am ucis tatăl, Ximena, dar nu prin nelegiuire; l-am
omorât în luptă dreaptă, pentru a răzbuna o jignire
incontestabilă

Un bărbat am ucis, un bărbat îţi dăruiesc:
iată-mă, sunt în puterea ta; iar în locul tatălui mort ai
căpătat un soţ preacinstit.»

Comedie va fi şi mult mai puţin cunoscuta operă dramatică a lui Guillén de Castro *Don Quijote de la Mancha* (1621, apărută, deci, la şase ani de la publicarea ultimei părţi a romanului omonim şi la cinci ani de la moartea lui Cervantes).

Comedii vor fi şi cele din seria de piese dedicate de Lope Felix de Vega Carpio acutizării problematicii sociale în Spania, în principal conflictelor dintre vasalii de rând şi nobili, *Fuenteovejuna Fântâna turmelor*, *Peribañez y el comendador de Ocaña/Peribañez şi comandorul din Ocaña*, *El alcalde de Zalamea/Cârmuitorul Zalameei*, *La Estrella de Sevilla*/Steaua Sevillei sau *El mejor alcalde, el rey/Regele e cel mai bun primar*, piese rezolvate *deus ex machina* prin arbitrajul regal, dar totuşi îndrăzneţe ca tematică; tot comedie va fi şi *El prodigioso principe transilvano*, piesă dedicată lui Sigismund Báthory şi Mihai Viteazul, subiect „la modă" în epocă, sau *Dineros sin calidad/Avere (inutilă) fără nobleţe*, unde apare voievodul – nenumit – al Moldovei, prima dintre ele, din păcate, pierdută într-un incendiu din 1640 care a distrus arhiva palatului imperial, unde erau păstrate manuscrisele sale, în total o mie şaptezeci de comedii, după propria sa mărturisire (din două mii de piese de teatru) pe care se ştie a le fi scris, aşa cum focul va mistui operele contemporanului său englez, William Shakespeare. Este posibil ca de aici să fi intrat în circulaţie europeană "regatul" Moldovei pe care îl vom regăsi, tot ca geografie utopică, în Cavalerul pisălogului înflăcărat.

În poemul-studiu *El arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo/Noua artă a dramaturgiei moderne* (1609) Lope îşi apără noul stil din care îşi făcuse manieră dramatică în contra „aristotelienilor", adepţi al unui sistem de reguli rigide care falsifica frecvent construcţia:

„que los que miran a guardar el arte
nunca del natural alcanzan parte."

cei care se îngrijesc mai mult de conservarea regulilor artei nu ating niciodată naturalul.

şi că varietatea place mult mai mult ca schematismul, pentru că este mai verosimilă:

„aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza."

diversitatea câştigată încântă mult;
exemplu bun ne dau cele naturale.

Iar în *Epistola a Claudio* amplifică ideea, relativizând conceptul de percepţie a faptului de artă prin introducerea primejdioasei noţiuni a 'gustului' ca factor de modulare a receptării:

[1] Damas-Himard, *Romancero Espagnol.* Tome II. Ap. Corneille, *Le Cid.* Paris: Librairies Larousse, 1989, p. 30-31.

Scanned with CamScanner

„La novedad gustosa
no quiere entendimiento
que en lo que viene a ser arbitrio el gusto
no hay cosa más injusta que lo justo"[1].

noutatea agreabilă n-are nevoie de explicații;
căci, în materie de gust, nu există nimic mai injust/inexact/impropriu decît justețea/adecvarea teoretică

Noutățile teatrale italiene își fac, totuși, loc în dramaturgia spaniolă tocmai începând cu piesele lui Lope, Calderón de la Barca și Tirso de Molina, dar ele sunt mai ales de natură formală. O categorie aparte de măști care are succes în această „artă nouă" va fi, paradoxal, aceea a îndrăgostiților, cea mai „palidă" în Commedia dell'Arte. Nu poate fi vorba decât de răspunsul la același orizont de așteptare a publicului (vector – *de sus în jos*), întrucât, cum spuneam, *el gracioso* reprezenta o categorie mai liniștitoare pentru comanditari (curtea, biserica romano-catolică) decât critica socială implicită reprezentată de eternele farse jucate de servitori, oameni din popor, stăpânilor lor.

Astfel, vom avea mai cu seamă personaje feminine care actualizează cele două tipuri principale: Rosaura cea cuminte și visătoare, deși nu mai puțin voluntară și Beatrice, mai bărbătoasă, care-și ia frecvent destinul în mâini și-și urmărește travestită iubitul pierdut sau alungat. Lista ar fi prea lungă pentru a o insera aici. Să pomenim măcar de Diana, contesă de Belflor, eroina comediei E*l perro del hortelano* (*Câinele grădinarului*, 1618), a cărei acțiune, imitată după un original italian (acțiunea se petrece chiar la Neapole) pentru primul tip și de fantasca, dar voluntara Belisa din *Los melindres de Belisa* (*Capriciile Belisei*, 1617) și *Las bizarrías de Belisa* (*Vitejiile Belisei*) pentru cel de-al doilea. Din opera lui Calderón vom aminti pe *doña* Ángela din *La Doña duende/Doamna-spiriduș* sau pe Isabel ori *doña* Violante din prima aducere pe scenă cu succes a lui Don Juan – *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*.

Colombine și Arlechini vom întâlni prea puțini în teatrul spaniol, din motivele mai sus pomenite: publicul se preocupa mai mult de eroi, ei trebuind să fie în centrul atenției; iar *îngăduința pe care biserica o manifesta în privința reprezentării dramatice a acestora nu se extindea și în privința unor libertăți excesive acordate slugilor care să-i pună pe stăpânii lor nobili sau mari negustori în postură proastă*. Iar prezentarea unor eroi nenobili nu interesa pe nimeni. Peste tot deci, ecouri ale orizontului de așteptare estetică și socială (vector – de sus în jos, dar *și de jos în sus*).

Câteva tipuri de *dueñas* și *criados* (cameriste și valeți) vor depăși, totuși, nivelul de confidenți, de pretexte pentru ca eroina/eroul să vorbească cu voce tare, pentru uzul publicului. Ne referim la Anarda, la Teodoro și Fabio din *Câinele grădinarului*, la Flora și Finea, slujitoarele Belisei, care nu numai că vor moraliza pe eroi pentru greșelile făcute, dar vor interveni în acțiune, ajutându-și stăpânii/stăpânele să iasă din câte o încurcătură.

Cu Laurencia din *Fuenteovejuna/Fântâna turmelor*, Iñes din *La villana de Getafe/Țăranca din Getafe*, Leonarda din *La viuda valenciana/Văduva din Valencia* (a se observa puțina subtilitate a simbolisticii onomastice, eroinele citate sunt cele care își depășesc condiția feminină, împotrivindu-se cu mult curaj samavolniciei câte unui *grande*) sau Flor din *La boba para los otros y discreda para se/Pentru ceilalți proastă, pentru ea deșteaptă*. Lope se apropie de Goldoni iar *el gracioso*, de comedia de caracter. Uneori, la lectură, pare destul de incredibil ca roluri atât de deschise, protocronice cu câteva secole dezvoltării ulterioare a dramaturgiei, să fie scrise de bătrânul mistic care se flagela zilnic, în țara lui Filip al II-lea și a Inchiziției (sau poate, tocmai conștiența propriului nonconformism îi producea remușcările...).

[1] Citatele au fost reproduse după *Prefața* semnată de Andrei Ionescu la volumul *Lope de Vega. Teatru*. I. București: Editura Minerva, 1983.

Scanned with CamScanner

Dar Lope era primul, aşa cum au demonstrat precizările sale teoretice mai sus citate, care să recunoască primatul valorii asupra contextului, existența de sine stătătoare a operei literare şi că, după cum ar fi spus un personaj al lui Negruzzi, că *„gustul filonikie n-are"*. El recunoştea dreptul creaţiilor sale să-şi trăiască viaţa lor, dovedind în acest sens o intuiţie ieşită din comun, care îndreptăţeşte afirmaţia atâtor exegeţi, cu Victor Hugo în frunte, care fac din el „primul romantic".

*

Punch sau Hamlet ? Teatrul renascentist şi cel postrenascentist englez se dezvoltă în bună măsură „în oglindă" faţă de cel spaniol, prezentând, dincolo de butadă, o imagine inversată a aceluiaşi model. Puritanismul englez a fost mai ales o reacţie la exagerările catolicismului (sau afirmarea lor, în măsura în care acestea serveau intereselor politice şi dinastice), dar a adus aceeaşi intransigenţă, aceleaşi restricţii în privinţa primatului eroului şi a faptelor sale şi trecerea în planul al doilea al isteţimii slujitorilor şi companionilor lor. Mai curând a avut succes senzaţionalismul sangvinolent al teatrului spaniol.

Pulcinella şi Colombina au devenit *Punch* ('pumn') şi *Judy* (diminutiv al lui Judith, nume din Vechiul Testament personificând neruşinarea), eternii certăreţi şi bătăuşi din spectacolele de bâlci; este de notat că, în acest context, libertatea de limbaj pe care şi-o acordau era maximă. Scenariul de *'Punch & Judy Show'* cuprindea, în mare, aceeaşi tramă ca în mai bine cunoscutul nouă spectacol cu Vasâlache şi Mărioara sau, parţial *Le Médecin malgré lui*: Punch o bate pe Judy pentru că e uşuratică şi rea de gură, până vine vecinul care, amestecându-se între soţi, este bătut de amândoi până este omorât; intervine apoi poliţistul care anchetează moartea şi care are aceeaşi soartă; şi tot aşa până vine moartea, cerându-i 'eroului' să-şi plătească crimele şi care, uşor de ghicit, este şi ea bătută până... îşi dă duhul; apoi vine diavolul care-l încurajează pe Punch să persevereze, devenind un supus al său, diavol *care este şi el, evident, omorât în bătaie.* Dincolo de comicul situaţional obţinut prin repetiţie şi amplificare, dincolo de comicul neverosimilului, rămâne, cum se vede, imperturbabilitatea unui personaj popular fără nici un fel de complexe şi *tabu*-uri, rezolvând toate crizele existenţiale prin singura metodă pe care o cunoaşte. *Şi este, să nu uităm, o parodie a moralităţilor medievale, în care apăreau asemenea personaje-simbol.*

Revenind pe teritoriul mai puţin simplificator al teatrului cult, să amintim, sub rezerva amplificării ulterioare a subiectului, de Giuseppe Marcantonio Baretti (Aristarco Scannabue, pe supranumele său gazetăresc) care, anglofil declarat, s-a stabilit din 1751 cu intermitenţe la Londra, unde a şi murit, în 1789. Istoriile de specialitate spun că acolo el *„s-a ocupat de Teatrul italian (căci faimoasa Commedia dell'Arte îşi avea până acolo ramificaţiile"*[1]) fără să precizeze dacă aceste ocupaţii au avut ca rezultat vreo lucrare teoretică ori, pur şi simplu, au fost de natură managerială (la Londra funcţiona un teatru cu acest nume, un fel de *Théâtre de Vaudeville*, cu profil preponderent muzical). Nu am reuşit să găsim, până în prezent, nici o scriere a prolificului gazetar şi eseist dedicată influenţei *Commediei...* asupra teatrului englez şi nici nu ştim ce relevanţă ar avea pentru epoca de care ne ocupăm. Căci, din Renaşterea engleză, gustul publicului rămăsese *„spanish"*.

O dovadă o avem chiar în *Hamlet*. Vorbind de secvenţa de teatru în teatru, de piesa turnesol în care actorii aveau a prezenta un conflict analog celui ce zguduise palatul regal

[1] Ap. *Notiţa introductivă* la capitolul Giuseppe Baretti, de Al. Marcu, în *Critica italiană de la Vico la Croce*. Bucureşti: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1941, p. 43.

Scanned with CamScanner
B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

danez, eroul titular, în mimata sa nebunie, răspunde nedumeririi reginei spunându-i despre cea ce se va reprezenta că este *„miching mallecho"*. *'Miching'* derivă de la *mice*, 'şoareci' şi vrea să însemne 'furiş', 'subrepticent', 'pe ascuns', aşa cum a fost fapta celor doi intriganţi, cel din piesă şi cel aflat actualmente pe tron. *'Mallecho'* vine direct din spaniolă, unde *hechar* înseamnă 'a face', *malhecho* însemnând 'facere de ră u', 'faptă rea'. Înfăptuită, cum se vede, pe ascuns, prin trădare. *Folosirea expresiei denotă cunoaşterea ei de către public, de unde putem concluziona că moda spaniolă trecea dincolo de preferinţele pentru un anumit tip de conflicte dramatice, intrând în sfera terminologică.*

'Spanish' însemna în Anglia epocii, în domeniul structurilor dramatice, în primul rând, sângeros, însemna preocuparea pentru a umple scena cu cadavre, a popula cele cinci acte canonice cu zeci de morţi: nevinovate în primele acte, vindicative în ultimele. În al doilea rând, înseamnă moralizator până la zguduire şi cu orice preţ. În al treilea rând, înseamnă încărcat cu un fast care merge de la convocarea a cât mai multe capete încoronate pe scenă, până la efecte speciale care nu cruţau fumul de pucioasă, trăsnete şi fulgere, apariţii şi dispariţii surpriză, convocarea unor abstracţiuni moralizatoare din misterii etc.

Thomas Kyd dă spre reprezentare în jurul anului 1586 cea mai cunoscută piesă a sa, *The Spanish Tragedy* (publicată probabil în 1592). Piesa e spaniolă şi pentru că se petrece în Spania, numărând printre personaje pe Regele Spaniei, pe fratele şi nepotul său, pe viceregele Portugaliei, pe fiul şi pe fratele acestuia, pseudo-sultanul Turciei, alţi trei regi şi trei cavaleri de pantomimă, spirite din Panteonul creştin şi elen, generali, ambasadori, nobili cu nemiluita, un călău etc. Inutil să spunem că vor muri pe capete, dar poate că nu e inutil să precizăm că în epilog (*Chorus*, în jargonul englez de specialitate), apar ca personaje *Răzbunarea* şi *Duhul lui Andrea*, nobilul spaniol ucis al cărui suflet neliniştit a manipulat conflictul până la carnagiu. De la ea se trage numele subgenului, sau ea se va fi revendicat din (presupusul) stil spaniol ?

Ne aflăm, aşadar, pe un teritoriu peri-misterial. Inutil, iarăşi, să vorbim de mulţimea de efecte de scenă adiacente, de la fanfare la teatru *mis en abîme* cum va folosi şi Shakespeare în *Hamlet;* dar poate nu e inutil să amintim că structura piesei va fi regăsibilă până la *Mavrodinada sau Divanul nevinovat şi defăimat sau Copiii sărmani nevârstnici şi năpăstuiţi* a lui Iordache Golescu (v. *infra*), prin promisiunea în epilog a nesfârşitelor pedepse meritate de împilatori. Timpuriul dramaturg muntean dădea dovadă frecvent de lecturi neaşteptat de ample; va fi citit, fie şi într-o traducere, celebra piesă renascentistă ?

Va suferi de această „gripă spaniolă" – este, desigur, un fel de a spune; moda spaniolă era *un simplu reflex al orizontului de aşteptare al publicului, deprins cu moralităţile atotpedepsitoare şi mare amator de senzaţional* – va suferi de moda spaniolă tot teatrul epocii: până şi nonconformistul Marlowe face risipă de tenebroase intrigi, efecte de scenă abracadabrante şi aprige răzbunări atât în *Tamburlaine the Great (I, II)* cât şi în *Edward II, The Jew from Malt, The Tragical History of Doctor Faustus*. Cât despre Shakespeare, nu numai că debutează sub semnul acestui senzaţionalism, piesele sale de tinereţe fiind total 'spaniole' (*Richard III, Titus Andronicus*), dar ecouri ale acestei maniere vom găsi până la *Julius Cæsar, Hamlet, Prince of Denmark, Othello, Macbeth*, parazitate de asasinate inutile, inserţii aiuritoare ale irealului sau lungi dezbateri despre răzbunare.

Căci cheia acestei mode este cuvântul răzbunare, *revenge*. Iată, la o simplă enumerare, titlurile câtorva dintre cele mai cunoscute piese englezeşti de la răscrucea secolelor XVI-XVII: *Antonio's* ***Revenge*** (John Marston); *Cupid's* ***Revenge*** (Beaumont & Fletcher); ***Revenge*** *of Bussy d'Ambois* şi ***Revenge*** *for Honor* George Chapman (prezenţa insolită a lui Bussy d'Amboise în context se explică prin venirea pe tronul Marii Britanii a lui James I, fiu al lui Mary Stuart, născută în familia ducilor de Lorraine, nepoată a ducelui

Scanned with CamScanner

de Guise, al cărui *quasi*-aliat fusese asasinatul conte d'Amboise, victimă a familiei de Valois, adversarii ereditari ai ducilor loreni; era un subiect la modă în epocă); *The Maid's* ***Revenge*** (James Shirley), dar şi titluri ca *Measure for Measure* a lui Shakespeare, sau *A New Way to Pay Old Debts/O metodă nouă de a-ţi plăti datorii vechi/Răfuiala* a lui Phillip Massinger. Ecouri britanice, aşadar, ale dramelor produse de *la honra* spaniolă.

Şi-apoi, cum iarăşi spuneam, dramaticul este, pe teritoriul vest-european, o extensie a epicului, o tradiţie veche a povestitorilor (frecvent analfabeţi) care urcă până la druidism, în care primul rang, acela de bard, era obţinut, se pare, pe bază de memorie; arhive druidice nu există, fiecare asemenea preot trebuind să înmagazineze în ucenicie toată tradiţia şi prescripţiile ceremoniale, transpuse în versuri din raţiuni mnemotehnice. Dar aşa, am văzut, a început şi teatrul, în Ellada antică şi aiurea: recitativele povestitorilor deghizaţi în ţapi (*τράγώϊ*) care aveau ca scop, ca şi colindele noastre, recrearea, reactualizarea mitului, completate apoi de apariţia impersonării zeului sau eroului evocat, apoi de dialogul acestuia cu corifeul, apoi de apariţia oponentului, ceea ce a creat structura dramatică a teatrului antic: *protagonist-antagonist-corifeu martor-cor comentator*. Acum

„[...]premisele erau cât se poate de prielnice: setea de cunoaştere cuprinsese întreaga naţiune; exista o tradiţie teatrală bogată, pe care redescoperirea şi traducerea în engleză a autorilor clasici nu putea decât să o stimuleze; conştienţi că au o istorie naţională, englezii înţelegeau să o pună în valoare prin propria lor participare activă la «continuarea» ei; lumea era privită ca un teatru imens, după cum teatrul reprezenta, micocosmic, lumea; şi până şi oamenii profund religioşi acceptau scena, mai ales de când aflaseră de la Plotin că, după facere, Dumnezeu-creatorul a devenit spectatorul dramei universale."[1]

S-a reproşat teatrului elisabetan verbiajul. Au fost autori care au pierdut timp preţios numărând cuvintele pieselor, declarându-l cel mai „vorbăreţ" pe Hamlet sau pe Richard III, pe Tamerlan sau pe Faust. Poate cititorului şi spectatorului secolului al XX-lea (căci, cel al secolului al XXI-lea deja dă semne că nu va mai citi şi nu va mai vedea nimic în materie de teatru) li s-au părut insuportabile tiradele unor piese, uitând că nu au fost scrise pentru ei şi că valoarea piesei nu e acelaşi lucru cu rentabilitatea (număr de cuvinte pe unitatea de sens). S-au încercat chiar ediţii „prescurtate" ale lui Chaucer, Shakespeare sau Marlowe. Inutil, desigur: cine nu are plăcerea lecturii nu va citi *Hamlet*, nici prescurtat cât să încapă pe o carte poştală; iar cui îi place Shakespeare, cu cât mai amplu e textul, cu atât mai bine.

Se uită, în acest efort de adaptare prin abreviere, două lucruri. ***Întâi***, că muzica şi cuvântul au fost, atâtea secole, singurele porţi catharctice ale înaintaşilor de peste tot, şi că aceia aveau infinit mai mult timp la dispoziţie, spre cinstea lor. ***Al doilea***, că, în acea epocă, cuvântul suplinea nu numai ceea trebuia auzit, ci şi ceea ce trebuia văzut. Scenele erau simple platforme goale; *in extremis*, se atârnau de suporturi tip cuier plăcuţe pe care scria „Aceasta este o fântână" sau „Aici este castelul X". Dar...

„decoruri invizibile apăreau în cursul evoluţiei poetice. Ele nu erau confecţionate din pânză, lemn şi culori, ci din cuvinte. Nevăzutele tablouri reuşeau să împingă hotarele teatrului până la nemărginire, să preschimbe realul în fantastic, să împletească natura cu sentimentele omeneşti. Versurile creau decorul."[2]

Pentru confirmarea opiniei marelui om de teatru, vom cita prologul din debutul actul al treilea al piesei shakespeariene *Henry V*, căreia, pentru a o reda cât mai exact,

---

[1] Leon Levitchi, *Istoria literaturii engleze şi americane*, ed. cit., p. 102.

[2] Gr. Kozânţev, *Naş sovremennik Viliam Şekspir*. Leningrad-Moskva, 1962, p. 82, ap. L. Leviţki, *op. cit.*, p. 101.

Scanned with CamScanner

i-am juxtapus o traducere literală:

„Thus with imagined wing our swift scene flies,
In motion of no less celerity
Than that of thought. Suppose that you have seen
The well-appointed king at Hampton pier
Embark his royalty; and his brave fleet
With silken streamers the young Phœbus fanning:
Play with your fancies; and in them behold
Upon the hempen tackle ship-boys climbing;
Hear the shrill whistle which doth order give
To sounds confused; behold the threaden sails,
Borne with th'invisible and creeping wind,
Draw the huge bottoms through the furrow'd sea,
Breasting the lofty surge: O, do but think
You stand upon the rivage, and behold
A city on the inconstant billows dancing;
For so appears this fleet majestical,
Holding due course to Harfleur. Follow, follow !
Grapple your minds to sternage of this navy
And leave your England [...]"[1]

Pe-aripa-nchipuirii zboară scena noastră
Într-o mişcare nu mai puţin iute
Decât a gândului. Gândiţi că l-aţi privit
Pe hotărâtul rege-n port la Hampton
Urcând pe vas cu suita; brava-i flotă
Cu flamuri de mătase pe Soare răcorind;
Daţi aripi fanteziei şi priviţi cu ochii-i
Cum pe odgoane urcă marinarii;
Ascultaţi fluieru-ascuţit ce pune rânduieşte
Zgomote-ncâlcite; priviţi cum pânzele ţesute
În vântul ce se strecoară nevăzut
Târâie pântece uriaşe pe marea îmblănită de valuri
Pe care le taie cu pieptul; o, ia gândiţi
Că staţi pe malul mării şi priviţi
Oraşul de catarge ce dansează:
Aşa de majestuoasă pare flota
În mersu-i spre Hornfleur. Urmaţi, urmaţi-o !
Vă agăţaţi cu mintea de etrave
Şi Anglia voastră părăsiţi-o [...]

Remarcabil nu este doar tabloul, de reală vibraţie, al flotei impetuoase, nici invitaţia adresată spectatorilor s-o urmărească prin ochii minţii, *în spaţiu*, ci exhortaţia catharctică de a i se alătura ***în timp***, de a lăsa meleagul natal în grija moşnegilor, babelor şi pruncilor fără dinţi şi de a se agăţa efectiv de prora corăbiilor, ca nişte flăcăiaşi fugiţi de-acasă să se înroleze în marina militară., pentru că li se dă prilejul să-şi lege numele de un eveniment istoric, E limpede, deci, Kozânţev avea dreptate: decoruri şi costume sunt o superstiţie a secolului al XVIII-lea; pe vremea lui Shakespeare Iuliu Cezar purta costum de epocă (de epoca lui Shakespeare !) şi, oricum, piesa este alcătuită mai ales din vorbe şi din înflăcărarea cu care le rosteşti. *Follow, follow !*

*

***Commedia*... shakespeariană ?** A afirma cu dinadinsul teatrul elisabetan în descendenţa *Commediei dell'Arte* ar fi, atunci, să postulezi nedemonstrabilul; dar poate putem vorbi de un proces de iradiere, similar aceluia care a făcut ca teatrul spaniol să facă epocă în patria celor mai mari duşmani şi mai puternici concurenţi pe plan economic şi militar.

Structura piesei elisabetane este totuşi foarte diferită de comedia italiană, din motivele enunţate; iar separaţia tipurilor dramatice nu admite nici o excepţie de la regulă. Pentru uşurinţa discuţiei, vom face referire directă la momentul său de apogeu, dramaturgia shakespeariană. Şi aceasta, cronologic vorbind, din mai multe motive: ***a.*** înainte de Shakespeare genul dramatic în Insulele Britanice nu este total structurat, iar contactele culturale cu teatrul lumii se rezumau la traducerea din Seneca de la şcolile canonice; ***b.*** după el, genul cade în desuetudine, datorită ascendenţei anglicanismului radical, pentru ca, nici un secol mai târziu, în timpul Protectoratului lui Cromwell, să fie complet dezavuat; când îşi va reveni, la întoarcerea pe tron a lui James al II-lea Stuart, „the Debonnaire", el îşi va fi pierdut complet originalitatea, nemaifiind decât o copie anorexică a celui francez şi, imediat apoi, a operei italiene; în sfârşit, ***c. Shakespeare prezintă avantajul de a fi contemporan cu teatrul popular italian înaintea fazei sale „academice",***

[1] *The Complete Works of William Shakespeare*. ed cit., p. 495.

Scanned with CamScanner

deci în multdisputata perioadă a improvizaţiei, precedentă epocii „misionare" a acestuia, (cum spunea Caragiale despre intelectualitatea de cafenea), perioadei când trupele italiene încă nu cucereau, ţară cu ţară, Europa. Iar dramaturgul este un creator deschis inovaţiilor, măcar pentru a atrage mereu publicul. În orice caz trebuie precizat dintru început că teatrul englez, cu Shakespeare cu tot, nu-şi va atinge apogeul prin asimilarea teatrului italian, cum se va întâmpla cu cel francez.

Ce a preluat, aşadar, Shakespeare din teatrul italian? Să postulăm deocamdată că nu vom avea influenţe ***directe*** din *Commedia...*, iar despre cele indirecte vom vorbi ulterior. Şi să spunem că influenţa va veni mai ales dinspre comedia cultă italiană (Bibbienna, Aretino şi chiar Ariosto sunt curent citaţi printre inspiratorii comediilor sale lirice) şi din speciile sale subsecvente: pastorala, egloga, comedia filosofică. Totuşi, la o lectură atentă, se pot observa şi câteva detalii atipice, care, într-un fel sau altul, ar putea veni dinspre teatrul italian popular; le vom enumera, fără pretenţia exhaustivităţii. Nu întâmplător, ele vor apărea mai frecvent în *romances* (comediile lirice) şi în *dark commedies* (comediile amare) şi mai puţin în piesele sale cu subiect istoric şi în marile tragedii:

➢ Comedia *The Two Gentlemen of Verona*, prima dintre comediile sale lirice, prezintă o structură apropiată de scenariile *Commediei dell'Arte* prin perechile simetrice de îndrăgostiţi, prin Julia, iubita care îşi regretă duritatea iniţială atunci când îşi pierde adoratorul şi care nu se sfieşte să îl urmărească, în *travesti*, spre a-l recâştiga (o Beatrice); deasemenea, camerista Lucetta din aceeaşi comedie are destul de puternice trăsături de Colombină.

➢ Tot o Beatrice este, fără îndoială, şi Portia din *The Merchand of Venice*, care îşi asumă deasemenea travestiul, de data aceasta nu ca încercare a dragostei, ci cu un scop mult mai serios; la fel – Rosalind din *As You Like It*, Viola din *Twelfth Night or As You Will* ori Imogen din *Cymbeline* şi, parţial (travestiul ei nu are funcţie dramatică, dar comportamentul ei este de Beatrice) Helena din *All's Well That Ends Well*. Travestiurile femeie → bărbat abundă, de altfel, în teatrul shakespearian, probabil şi din cunoscutul motiv de economie structurală: rolurile feminine fiind jucate de bărbaţi, era mai simplu dacă tânărul juca o tânără... travestită în tânăr. Să nu uităm, deasemenea, speculaţiile privind preferinţele sentimentale ale dramaturgului legate de acel indescifrabil *„fair he-angel"* care bântuie prin sonetele sale.

➢ Posibili *Innamorati* sunt Hortensio, Gremio dar mai ales Lucentio din *The Taming of the Shrew*, cel din urmă apelând la un procedeu foarte obişnuit, din teatrul latin până la Marivaux, trecând prin *Commedia dell'Arte*, acela de a-şi schimba hainele şi identitatea cu servitorul său, cu scopul de a avea mână liberă ca, sub *travesti*-ul profesorului de muzică, să pătrundă în casa iubitei şi smeritei Bianca.

➢ Un foarte verosimil Brighella este *The Mad Host*, hangiul sangvinic şi chefliu din *The Merry Wives of Windsor*, maestru de ceremonii în acel carusel al păcălelilor generale care este piesa, dar – cel care, ca şi omologul său italian, este singurul care îi ajută pe îndrăgostiţi (Fenton şi Anne Page) să se căsătorească.

➢ Chiar şi în *Hamlet, Prince of Denmark*, în oţiosul Polonius, copleşit de propria sa importanţă şi convins de infailibilitatea părerilor sale, recunoaştem un posibil *Dottore*, care, ca şi acesta, este tatăl tinerei fete implicate în acţiune şi are mania monologurilor grazzianeşti. Discursul său interminabil la plecarea lui Laertes, ca şi indicaţiile „preţioase" pe care le dă celui trimis să-i spioneze fiul, discursurile sale pe care însăşi perechea regală eşuează când încearcă a le scurta, o dovedesc cu prisosinţă, cu atât mai mult cu cât nu au, propriu-zis, nici o legătură cu acţiunea: sunt puse acolo doar pentru hazul publicului.

➢ Cel mai tipic dintre nu puţinele personaje asimilabile celebrilor *Capetani* italieni este lăudărosul Parolles din *All's Well That Ends Well*, cu deosebirea, faţă de aceştia, că el trăieşte în sinea sa drama de a se şti un fricos şi groaza că într-o zi va fi descoperit

„[...] they begin to smoke me; and disgraces have of late knockt too often at my	*'[ceilalţi] au început să mă miroase; şi-am avut şi-o mulţime de ghinioane în ultima vreme.*

Scanned with CamScanner

door. I find my tongue is too foolhardy; but my heart hath the fear of Mars before it and of his creatures, not daring the reports of my tongue"[1]

Mi se pare şi mie că limba mea este prea nesăbuită; dar inima mea ştie de frica lui Marte şi a făpturilor lui, neîndrăznind a săvârşi cele cu care mi se laudă limba.'

iar atunci când este descoperit, încearcă un sentiment de uşurare că nu mai trebuie să se prefacă şi a scăpat de coşmarul de a-şi primejdui viaţa arătându-se viteaz. Dar este aceasta o categorie extrem de frecventă în opera dramatică shakespeariană, de-ar fi să-i amintim doar pe Parolles, Nym sau Bardolph, acoliţii lui Falstaff, ba chiar şi pe acesta din urmă, în faimoasa scenă din *I Henry IV* (actul II, scena IV), în care povesteşte cum s-a bătut cu un număr de duşmani ce sporeşte la fiecare propoziţie, pe când noi ştim că a fugit, cu toată ceata, din faţa a doi oameni mascaţi: prinţul Hal şi cu Pointz, prietenul acestuia. Dar în aceeaşi piesă mai „joacă" un fel de *capetano*: Harry Hotspur, pretendentul la coroană, nobilul împătimit de războaie şi dueluri.

Evident, aceste personaje de sorginte italiană sunt, nu neapărat inspirate de modele italiene, ci ţin de generalitatea umană şi răspund interesului publicului pentru tipurile date.

În privinţa zugrăvirii figurilor istorice, avem de reconsiderat aproape întreaga operă din perspectiva intervenţiei orizontului de aşteptare. Şi anume, este vorba de presiunea „de sus în jos". Evident, Harry Hotspur este un „înfierbântat", cum îi spune şi numele; dar ***n-ar fi fost atât de ridiculizat, dacă n-ar fi fost ultimul pretendent la coroană opozant al instaurării dinastiei Tudor***. Richard al III-lea al Angliei a lăsat în istorie amintirea unui monarh blajin şi pios; va fi omorât şi el un număr rezonabil de cosingeni, dar nu mai mulţi decât orice alt rege, mai ales cu o ereditate dinastică atât de încărcată şi încurcată cum era a lui Edward al III-lea. Oricum, era departe de monstrul absolut din piesa shakespeariană.

De ce această distorsiune a realităţii ? Pentru că beneficiarul detronării sale era viitorul Henry al VII-lea, străbunul Elisabetei, întemeietorul dinastiei Tudor, ultima ramură a Plantageneţilor direcţi. Or, dacă regele ar fi fost zugrăvit mai aproape de realitate, s-ar fi ridicat spinoasa problemă a **legitimităţii înlăturării sale de la tron, implicit a legitimităţii Tudorilor**. Pe când, zugrăvindu-l ca pe un scelerat, detronarea devenea mai mult o problemă de igienizare, de ecarisaj: *ergo*, un act de **eroism**. Şi nu este acesta singurul caz.

Cum se observă, influenţele mai sus enumerate sunt mai ales la nivelul categoriilor de personaje, asimilabile măştilor din comedia italiană. Pentru că, în domeniul construcţiei dramatice, influenţele, chiar dacă analoage comediei italiene, pot proveni din alte domenii. *The Comedy of Errors*, de pildă, are un scenariu aproape clasic, recognoscibil în atâtea opere italiene, franceze sau spaniole. Modelul original, cum am discutat, îl constituie comediile plautiene *Menœchmi* şi (parţial, în domeniul *qui-pro-quo*-ului) *Amphitruo*, la rândul lor bazate pe originale greceşti. O adaptare anterioară o constituie *Confessio Amantis*, poemul-meditaţie al lui John Gower, scris în preajma anului 1400. Şi alte piese ale lui Shakespeare dovedesc preocuparea sa pentru antichitatea greco-latină, dintre care cel mai explicit *Julius Cæsar, Troilus and Cressida, Anthony and Cleopatra, Coriolanus, Timon of Athens, Pericles*. I s-a contestat chiar paternitatea operei, pornind de la ideea că, pentru un „absolvent de şcoală medie", avea o cultură cam prea bogată. Nu comentăm.

[1] *Id.*, p. 773.

Scanned with CamScanner

Despre filonul spaniol al inspiraţiei lui Shakespeare am mai vorbit, mai ales în privinţa luxurii de cadavre şi a intensităţii pasiunilor din piesele sale. Să mai amintim aici de câteva personaje foarte „spaniole":

♦ codoaşa (Mrs. Quickly, „prietena" lui Falstaff, Mrs. Overdone din *Measure for Measure* sau the Bawd/'patroana de bordel', fără alt nume, din *Pericles*), descendente ale Celestinei

♦ suveranul înţelept din *Measure for Measure* sau *All's Well That Ends Well*, care rezolvă personal problemele supuşilor, individual sau în bloc, pentru că este ubicuu şi frământat de dreptatea fiecăruia.

♦ virtuoasa fată/femeie care, deşi calomniată, găseşte tăria de caracter să îndure soarta potrivnică şi să-şi dovedească nevinovăţia (de remarcat că *absolut **niciodată nu i se cer scuze***): Imogen (*Cymbeline*), Hermione (*The Winter's Tale*), Hero (*Much Ado...*), chiar cele două neveste pripit socotite vesele.

♦ ruda nerecunoscătoare (şi deci uzurpatoare) a suveranului: cele două fiice mai mari ale lui King Lear, fratele lui Prospero din *The Tempest*, Don John, saturnianul intrigant din pură plăcere distructivă din *Much Ado about Nothing* etc.

Se poate lesne observa că nu pomenim printre influenţele italiene prezenţa – constantă – a bufonilor. Şi aceasta pentru că aceştia *nu au nici o legătură cu acţiunea propriu-zisă, fiind simpli comentatori ai ei, în cheie comică sau, de ce nu, filosofică, dar fără să fie, ca la italieni, un preţios auxiliar al eroului întru rezolvarea conflictului*. În unele piese (*The Winter's Tale, All's Well That Ends Well, King Lear*) ei sunt denumiţi chiar aşa, Bufonul, Clownul, Nebunul, fără altă determinare, deşi această intitulare **nu are cel mai adesea nici măcar rostul de a le denumi profesia** (în *Poveste de iarnă*, de pildă, Clownul este păstor, fiu al oierului cuprins care o adoptă pe Perdita).

În foarte puţine ocazii ei au o pondere secundară în acţiune, cum sunt nătărăii care descoperă, din prostie, intriga calomnioasă ce formează subiectul piesei *Much Ado about Nothing*. Atunci când au un nume, *au şi o personalitate bine structurată*, ca sensibilul, isteţul şi talentatul Feste al comediei *Twelfth Night...* sau comic-dezabuzatul Touchstone din *As You Like It*. Evident, e vorba şi de materialul pe care îl avea Shakespeare la dispoziţie: ce actor anume urma a juca rolul acesta, cât era de înzestrat, cât se putea baza autorul pe el în privinţa sarcinilor de joc. Dar, în mod cert, pe lângă textul ce ne-a parvenit, un fel de text-martor cum sunt cele date nu de mult la cenzură, interpretul avea a improviza o parte din rol, ca şi omologii săi italieni.

Ei vor lipsi cu totul din tragedii şi drame istorice, cu excepţia încă nedescifratului *Fool* din *King Lear*. Dar acela încheie cercul, întorcându-se, cu înţelepciunea căpătată în secole de scenă, la punctul de unde plecaseră bufonii pieselor medievale, mai mult filosofi şi moralişti decât comici:

„FOOL – [...] why, this fellow hath banisht two on's daughters, and did the third a blessing against his will; if thou follow him, thou must needs wear my coxcomb. – How now, nuncle! Would I had two coxcombs and two daughters !

KING LEAR – Why, my boy ?

FOOL – If I gave them all my living, I'd keep my coxcomb myself. There's mine; beg another of thy daughters.

KING LEAR – Tale heed, sirrah, – the whip.

FOOL – Truth's a dog must to kennel; he must be whipt out; when my

NEBUNUL – [...[Păi, omul ăsta, împotriva voinţei lui, şi-a repudiat două fete şi i-a făcut celei de-a treia cel mai mare bine; dacă-i rămâi credincios, musai să porţi tichia mea de nebun. Cum merge, moşule? Tare-aş vrea să am două tichii de nebun şi două fete...

LEAR – De ce, băiete ?

NEBUNUL – Dacă le-aş da tot ce am, mi-ar rămâne tichia de nebun. Pe-a mea uite-o; pe cealaltă cerşeşte-o de la fetele tale.

LEAR – Ia vezi, flăcău – biciul !

NEBUNUL – Adevăru-i o javră de ţinut la coteţ şi de biciuit cât se poate; pe când

Scanned with CamScanner

Lady the brach may stand by the fire and stink. [...]

EARL OF KENT – This is nothing, fool.

FOOL – Then 'tis like the breath of an unfee'd lawyer, – you gave me nothing for't. – Can you make no use of nothing, nuncle ?

KING LEAR – Why, no, boy, nothing can be made out of nothing.[1]

FOOL (to Earl of Kent) – Prithee, tell him, so much the rent of his land comes to; he will not believe a fool."[2]

cucoana cățeluşă de rasă poate sta lângă foc, să pută cât vrea. [...]

KENT – Asta nu-nseamnă nimic, nebunule.

NEBUNUL – Atunci, e ca graiul unui avocat neplătit; nu mi-ai dat nimic pentru ce-am vorbit. Unchiule, poţi trage vreun folos din nimic ?

LEAR – Nu, băiete, din nimic nu poţi să faci nimic.

NEBUNUL(către Kent) – Mă rog dumitale, spune-i că la atâta se ridică şi venitul moşiilor lui; pe un nebun n-are să-l creadă."

Iar dispariţia lui fără urmă, la sfârşitul actului al III-lea, lăsând în urmă o replică stranie: *„And I'll go to bed at noon."* (*'Şi eu mă duc să mă culc la amiaza mare'*), a dat mult de furcă exegeţilor. Este adevărat că, după aceea, apare Edgar of Gloster care mimează nebunia, deci economia dramatică se încărca oarecum, putând crea confuzii publicului. Să fi trecut interpretul rolului la premiera absolută de la un rol la altul? Cele două personaje nu apar aproape niciodată în scenă simultan.

Iar după el bufonii nu vor mai avea consistenţă, simple personaje istorice pitoreşti. Dar nu e de mirare – pe tronul britanic venise deja James I Stuart, scoţianul total lipsit de umor, suspicios ca toţi diformii fizic (*bufonii, categorial, erau frecvent aleşi dintre cei cu diformităţi fizice congenitale: pitici, cocoşaţi ca şi regele etc, deci însăşi ideea de bufon putea enerva pe suspiciosul rege*), cu obsesia fantasticului, a neverosimilului şi cu fascinaţia irepresibilă pentru vrăji, vrăjitoare şi vrăjitorii (recognoscibilă în opera lui Shakespeare, natural reflex al comenzii sociale, de la *Macbeth* la *The Tempest*).

Restul motivelor dramatice fac parte fie din tradiţia engleză (the *May Games/ Rites*, acele reminiscenţe druidice din viaţa societăţii engleze, cu grupuri de tineri îndrăgostiţi care părăsesc cetatea pentru a celebra solstiţiul de vară şi biruinţa vieţii asupra iernii, şi care... nu totdeauna se întorc în aceeaşi componenţă) fie din tradiţia galantă a epocii, remanenţă a Evului Mediu. Cu excepţia, desigur, a celor culese din surse istorice (ştiinţifice sau mai puţin) şi dintre acestea **enumerăm *pădurea ca loc magic al dragostei şi purităţii, zadarnica împotrivire în faţa dragostei sau complotul instrumentalizat pentru câştigarea ei, dragoste şi (ne)recunoştinţă, iubirea/atracţia fizică văzută ca o forţă irezistibilă*** etc.

Căutând alte influenţe ale *Commediei*... în posteritatea shakespeariană, pre-barocă şi barocă, intrăm pe un teren extrem de incert, cu rezultate extrem de discutabile. Un posibil Truffaldino va fi, de pildă, *Mosca* din piesa lui Ben Johnson, *Volpone*; dar personajul îşi depăşeşte condiţia subalternă, devenind intrigant în contul său propriu, nu doar pentru rezolvarea operativă a unei intrigi amoroase; iar piesa, fundamentalmente o moralitate (reflectând ascensiunea puritanismului de care am vorbit), actualizează procedeul fabulei, substituind tipurilor umane nu măşti umane, ci echivalene zoomorfe. Ceea ce ne face să credem că, în pofida plasării acţiunii sale în Veneţia, era de fapt transpunerea alegorică a vreunei întâmplări a vremii. Elemente similare vom putea găsi şi în piesele lui George Chapman (*All Fools/Ziua nebunilor*), Thomas Dekker (*The Honest Whore/Târfa cinstită*), Thomas Heywood (*The Four Prentices of London/Cei patru ucenici*

[1] N.B. – Aceasta a fost replica ameninţătoare a lui Lear către prea sincera Cordelia din primul act.
[2] *Ibid.*, p. 892.

Scanned with CamScanner

londonezo), Thomas Middleton (*A Trick to Catch the Old One/Cum să-ţi recâştigi bărbatul, A Mad World, My Masters/Nebună lume, domnilor!, Women Beware Women/ Femeile învrăjbite*), Philip Massinger (*A New Way to Pay Old Debts/Răfuiala*) Francis Beaumont şi John Fletcher (*The Coxcomb/Tichia nebunului, The Scornful Lady/Doamna nevrednică,* un oximoron din punctul de vedere al concepţiilor profesate în epocă, *The Knight of the Burning Pestle/Cavalerul pisălogului înflăcărat*, o parodie a cavalerismului *à la* Don Quijote, cum vom vedea) şi la alţi dramaturgi de după Restauraţie.

Din acest moment, teatrul îşi pierde caracterul popular, în ambele sensuri ale cuvântului: va fi o distracţie pentru grupuri restrânse şi elitiste şi nici nu va mai avea rezonanţa la public pe care a avut-o în Renaştere. Vor urma pentru Anglia două secole de tribulaţii dinastice şi războaie interne şi externe, de consolidare şi lărgire a imperiului colonial. Originalitatea teatrului său se va stinge în uitare, puţinele manifestări de profil vor fi simple imitaţii ale mai bine structuratului teatru francez şi a modernei opere de tip italian; dar teatrele, ca instituţie, vor fi mai ales locuri mondene în care răsfăţaţii societăţii vor veni să-şi vadă în sală sau să-şi impună pe scenă frivolele favorite. Secolul al XIX-lea va însemna o luptă de recondiţionare valorică reuşită aproape împotriva evidenţei, dar abia în secolul al XX-lea va regăsi dramaturgia şi scena engleză drumul spre originalitatea deplină, generatoare de curent literar, cu aşa-numiţii *„Angry Young Men"*.

*

***Commedia...* franceză.** Cu totul altul va fi destinul măştilor italiene în Franţa dinastiei de Bourbon. Avem de-a face cu o monarhie extrem de ambiţioasă întru a aduce ţara la nivelul spiritual şi cultural al comunelor italiene. Aici ne vom limita doar la a urmări cum, dintre toate cuceririle renascentiste, Italia a determinat la vecinii transalpini mai ales cristalizarea unei arte: cea dramatică.

Nu este aici locul să amănunţim teatrul italian în procesul care l-a individualizat atât, încât numele a devenit aproape antonomastic în epocă, în majoritatea limbilor, pentru un anumit stil de joc: *„aux Italiens", „à l'italienne", „italianiser le théatre"*, iată doar trei sintagme care nu aveau şi nu au nevoie de traducere. Le-am ales din limba franceză, pentru că asupra acestei literaturi intenţionăm să ne aplecăm. Să amintim că, fără discuţie,

„[...] Commedia dell'Arte a impus arta actorului profesionist. Răspândiţi în întreaga Europă, în Franţa, în Germania, Spania, ajunşi până şi în Anglia, trupele Commediei dell'Arte, conduse de Francesco Andreini, de Flaminio Scala, de Tiberio Fiorilli, zis şi «Scaramouche», au constituit un model şi un punct de referinţă pentru măiestria actoricească."[1]

Cei citaţi mai sus sunt şi printre primii conducători de trupă care, în chiar ordinea mai sus pomenită, iau Franţa cu asalt, începând din 1570 cu Alberto Naselli (*«Ganassa»*, după numele de scenă), continuând cu Francesco şi Isabella Andreini (*Căpitan Spaventa* şi *Colombina*), Giovanbattista Andreini, până la Fiorilli, la mijlocul veacului al XVII-lea. Lejeritatea subiectelor, modul popular de interpretare, decorurile relativ fastuoase, personajele fixe, uşor de recunoscut, cuceresc întâi clasele de jos, ajungând apoi pe gustul nobilimii. În 1599, membrii Confreriei Patimilor, deţinători ai unui patent regal asupra reprezentaţiilor dramatice de tip misterial, „actori ai cetăţii", înţeleg că au pierdut bătălia în faţa teatrului profesionist şi, pentru prima oară, închiriază sala de la *Hotel de Bourgogne* unei trupe de "italieni".

[1] Ileana Berlogea, *op. cit.*, p. 208.

Scanned with CamScanner

Teatrul francez va pricepe, cum se vede, repede ce ameninţare prezintă noua modă pentru vechile structuri, bazate pe farsele medievale şi pe tradiţia moralităţilor. Noua modă va avansa rapid, cucerind imparabil redută după redută a gustului public. Iată o piesă, *Les Corrivaux* de Jean de la Taille, scrisă cu siguranţă înainte de 1562, în prologul căreia se spune cu ce avem de-a face:

„Une comédie pour certain vous y verrez, point une farce ny une moralité, car nous ne nous amusons point en chose ne si basse ne si sotte, et qui ne montre qu'une pure ignorance de nos vieus françois. Vous y verrez jouer une comédie faite au patron[1]*, à la mode et au portrait des anciens Grecs, Latins, et quelques nouveaux Italiens, qui, premiers que nous, ont enrichi le magnifique et ample cabinet de leur langue de ce beau joyau. Une comédie, dy-je, qui vous agréera plus (si vous estes au moins admirateurs des choses belles) que toutes (je le diray librement) les farces et les moralités qui furent oncques jouées en France. Aussi avons-nous grand désir de bannir de ce royaume de telles badineries et sottises qui, comme amères espiceries, ne font que corrompre le goust de nostre langue, et nous monstrer au parangon*[2] *d'icelles, le plaisir et la douceur qu'a une comédie faite selon l'art*[3]*, comme est ceste-cy; et qui n'a moins de grâce en nostre vulgaire que les latines et italiennes au leur..."*[4]

O comedie veţi vedea, aşadar, nu o farsă ori o moralitate, căci nu ne mai amuzăm de lucruri aşa de joase şi de prosteşti, care nu arată decât ignoranţa francezilor de altădată. Veţi vedea jucată o comedie, făcută după modelul, tipicul şi asemănarea vechilor greci, latini şi a câtorva mai noi italieni, care, înaintea noastră, au îmbogăţit încăperea magnifică a limbii lor cu noi podoabe. O comedie, vă zic, care vă va plăcea mai mult, (dacă sunteţi, desigur, admiratori ai lucrurilor frumoase) decât toate (nu mă sfiesc să zic) farsele şi moralităţile ce s-au jucat vreodată în Franţa. Şi chiar avem noi dorinţa aprinsă de a alunga din acest regat glume şi nerozii de-acestea, care, ca nişte mirodenii amare, n-au făcut decât să strice gustul limbii noastre, şi să arătăm, după modelul celor mai sus pomeniţi, plăcerea şi dulceaţa unei comedii făcute artistic, cum este cea de acum; şi care n-are mai puţină graţie în limba noastră (franceză) populară decât cele latineşti şi italieneşti în limba lor.

Comedia în stil italian şi în descendenţă elino-latină (comedia cultă, mai cu seamă) era considerată, aşadar, nu numai modernă, dar şi elevată, „vindecând" teatrul francez de vulgarităţile numitelor farse şi moralităţi (aşa cum, peste un secol şi jumătate aproape, Boileau îi va face o vină lui Molière că l-a contopit pe Terenţiu cu Tabarin).

Căci secolul al XVI-lea a fost secolul Pleiadei. Membrii acesteia, Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Rémy Belleau, Etienne Jodelle, Jean-Antoine de Baïf, Pontus de Tyard, J. Pelletier du Mans şi numeroşii lor discipuli, au avut, înainte de orice, viziunea unei culturi franceze care să prevaleze asupra tuturor culturilor europene. Acest vis se va împlini abia peste trei secole. Căci, deocamdată,

„Ronsard [...] par une autre méthode,
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grand mots le faste pédantesque."[5]

Ronsard..., cu alt tipic, voind să îndrepte totul, a stricat totul, făcând o artă după propria sa concepţie; şi cu toate acestea a avut mult timp noroc, deşi muza sa vorbea greaca şi latina pe franţuzeşte; el a văzut, în epoca următoare, printr-o grotescă răsturnare de situaţie dispărând fastul pedant al vorbelor sale umflate.

---

[1] *Au patron* – după model.
[2] *Au parangon* – la înălţimea modelului; pe măsura.
[3] *Selon l'art* traduce, evident, italianul *dell'Arte*.
[4] *La comédie au XVIe siècle*. Col. Classiques Larousse, Paris: Librairie Larousse, 1948, p. 73.
[5] Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique*. Chant I, vv. 55-60.

Scanned with CamScanner

Muşcătorul Boileau (adverbul *'toutefois'*, ca şi locuţiunea adjectivală *'à sa mode'* sunt de un comic absolut), mai bătrân sau mai tânăr cu peste un secol, nu înţelesese încă atât de arzătoarea dorinţă a Pleiadei şi a corifeului lor de a spori, aşa cum s-au priceput ei, strălucirea limbii franceze. Este adevărat că de la aceste latinizări se vor trage şi exagerările lui Vaugélas şi cele de la Port-Royal, dar şi frumuseţea, limpiditatea limbii lui Molière, Corneille, Racine sau... Boileau.

...Aşa râdem şi noi, românii, de Aron Pumnul sau I. H. Rădulescu. Pionieratul are totdeauna o cotă de ridicol, de „bâjbâială". Numai cine nu munceşte nu greşeşte...

Influenţe numeroase se pot detecta în teatrul francez din acest secol, fără a putea fi discernibil dacă ele vin din intermedii italiene sau direct din teatrul latin. Una dintre cele mai vădite este *Le Brave*, scrisă de Jean Antoine de Baïf (1532-1589) şi reprezentată în faţa regelui la 28 ianuarie 1567. Curajos aleasă data premierei absolute, 28 ianuarie fiind în calendarul fancez al epocii *„le jour de Saint-Charlemagne"*, simbol al vitejiei cavalereşti; or, piesa noastră este o *chiar prea* fidelă adaptare după plautianul *Miles gloriosus*. Să urmărim, pentru conformitate, cea mai celebră şi mai tipică scenă, aceea a dialogului dintre megalomanul ostaş şi „fidelul" său parazit, în varianta plautiană şi în cea a lui Baïf (pentru sublinierea conformităţii, am reprodus textul latin în traducerea franceză a lui F. Guirand şi M. Mouflard, din *La comédie au XVIe siècle*. Paris, 1948).

Baïf – Le BRAVE

„TAILLEBRAS – Goujats, fourbissez ma rondelle
Qu'on me face qu'elle étincelle
Éclatant plus grande clarté
Que n'est, au plus beau jour d'esté
La clarté du soleil, je dy
Lors que tout brûle en plein midy:
Afin que, s'il faut que l'on aille
Donner l'assaut ou la bataille,
Venaant aux mains, elle ébarluë
L'ennemi frappé dans la vuë.
O toy rapière que je porte
Il faut que je te reconforte,
Ne te plain ne te désespère
D'estre şi longtemps sans rien faire.
[...] Mais, où est icy Gallepain?
GALLEPAIN – Le voicy pres d'un personnage
Glorieux et de fier courage,
Hazardeux en toute entreprise
Que la Fortune favorise
Homme en tout digne d'estre Roy,
Si brave guerrier que (je croys)
Mars mesme, le Dieu des combats,
Avecque vous n'oseroit pas
S'aparager, non sans raison,
N'y ayant point comparaison
De sa proüesse à vos faidarmes,
Tant vous estes adroit aux armes."

Plaut – MILES GLORIOSUS

PYRGOPOLINICE – Faites briller mon bouclier; que son éclat soit plus resplendissant que les rayons deu soleil dans un ciel pur. Il faut, quand besoin en sera, dans le feu de la mêlée, que l'éclat de ses feux éblouisse les regards de l'ennemi. Et toi, ma chère épée, console-toi, cesse de te lamenter et ne perds point courage, s'il y a trop longtemps que je te porte oisive à mon côté[...]
Mais où est Artrotrogus? est-il là?

ARTROTROGUS – Il est là, aux côtés d'un héros fort et fortuné, et beau comme un roi et un guerrier... Mars auprès de tes prouesses n'oserait parler des siennes, ni les leur comparer."[1]

Este limpede că bătăioasele declaraţii de principii privind aclimatizarea stilului latin şi italian în domeniul conceperii subiectului dramatic rămâneau deocamdată în stadiul

[1] Ed. cit., p. 57 şi 68.

Scanned with CamScanner

de deziderate. Dacă un autor era destinat să reuşească, Baïf, fiu natural al unui distins şi cultivat diplomat francez şi al unei frumoase veneţiene, născut şi crescut în patria lui Arlecchino, educat cu îngrijire de tatăl său şi de reputaţi latinişti, ar fi putut fi acela. Dar *poezia dramatică franceză încă suferea de imaturitate expresivă (al cărei principal simptom este verbiajul), intenţia covârşea puterile creatoare şi exerciţiul poetic şi tot Plaut ştia, parcă, mai bine cât şi cum poţi vorbi pe o scenă de teatru.* Ronsard a lăudat foarte tare această piesă, spre mirarea contemporanilor care erau, se pare, de părerea lui Boileau. Dar Ronsard, din motivele pe care le-am pomenit mai sus, era foarte generos cu laudele.

Au mai aplicat şi alţii, cu mai mult sau mai puţină fidelitate, cu mai mult sau mai puţin succes, cu mai mult sau mai puţin curaj, „reţetele" italiene, în comediile originale franceze în versuri sau în proză. Nu vom insista prea mult, dată fiind puţina relevanţă estetică a textelor. Ne mulţumim să citâm aici o opinie care sintetizează această influenţă, în special în domeniul ponderii personajelor în acţiune:

„[...] les valets et les amoureux y ont le premier rôle, les vieillards sont coléreux et dupés, les femmes légères, pleines de ruses. Il y a tout de même plusieurs types nouveaux: le jaloux, le pédant, le docteur."[1]

Slugile şi îndrăgostiţii sunt pe primul plan, bătrânii sunt colerici şi duşi de nas, femeile – uşuratice, pline de viclenii. Există, totuşi, mai multe tipuri noi: gelosul, pedantul, doctorul (de data aceasta, e vorba de doctor în medicină, nn.)

Nu discutăm apariţia gelosului, poate insolit în Italia post-Boccaccio, dar pedantul, doctorul sunt tipuri umane pe care le-am întâlnit frecvent în *Commedia dell'Arte*.

Personajele, pentru că nu le putem încă numi măşti, sunt deci cele care au primele priză la public, împreună cu *imbroglio*-ul principalmente amoros al întregii trame. Iată-l, de pildă, pe Messer Panthaleone, în comedia lui Jacques Grévin, *La Trésorière*, îndrăgostit ridicul ca şi originalul italian, lamentându-se la lipsa de înţelegere a frumoasei Marion:

„Ha! Grande chose de l'amour	Hei, dragostea e lucru mare
Qui, me tormentant nuict et jour,	Noapte şi zi, fără-ncetare,
Ne veult permettre aucunement	Mă chinuie şi nu-mi dă, zău,
A ce grand mal allegement.	Vreo uşurare-acestui rău
[...] Despetto du père félon,	*Despetto* (it. pentru *'dépit'*, dispreţ, blestem – nn.) tatălui cel ce şi-a călcat cuvântul
Et du jeune avocat aussi	Şi tânărului avocat
Qui me cause tout mon soucy..."[2]	Ce în necaz m-a aruncat

Este de spus că, la sosirea trupei *„Gelosi"*, prima care vine să facă stagiune permanentă în Franţa, prima traducere în limba ţării a unei comedii italiene, de factură cultă (*Les Abusés*), avusese loc deja de douăzeci şi opt de ani, iar prima reprezentaţie *„à l'italienne"* – de douăzeci şi şase. Dar abia în 1573 Jean de la Taille va publica *Le Négromant (Necromantul,* vrăjitorul specializat în divinaţie prin invocarea spiritelor morţilor[3], după *Il Nigromante* al lui Ariosto) şi *Les Corrivaux*, care n-au făcut şcoală. Pierre Larrivey, italian de origine, canonic şi magistrat, va avea mai mare ecou cu traducerile sale (*La Veuve, Le Laquais, Le Morfondu, Les Esprits, Les Jaloux, Les Écoliers, La Constance, La Fidèle, Les Tromperies*, ultimele trei – postume. Şi, de altfel, Molière nu era departe, cum dovedesc câteva scene din *Les Esprits*, regăsibile aproape *ad litteram* în *L'Avare*.

---

[1] M. Mouflard, *Introduction*, în F. Guirand, M. Mouflard, *La comédie au XVIe siècle*, ed. cit., p. 9.
[2] *Op. cit.*, actul II, scena III, vv.1-4, 12-14; ap. F. Guirand, *op. cit.*, p. 35.
[3] Ca un detaliu interesant, vom menţiona aici că faimoasa expresie *'abracadabra'* este adaptarea unei expresii ebraice însemnând 'de pe buzele mele la urechea celor morţi'. Este încă recognoscibilă rădăcina *'cadabra'*, care a dat latinul *'cadaver, is'*.

Scanned with CamScanner

S-a vorbit mult, între paranteze fie spus, despre „împrumuturile" unor scene molieresti din Cyrano de Bergerac, Larrivey şi alţi predecesori. Nu vom insista aici. Vom spune doar că problema este judecată simplist şi senzaţionalist. Secolul al XX-lea a fost obsedat de plagieri, plagiatori şi plagiate, până conceptul a căzut în desuetudine prin diligenţa Juliei Kristeva şi a pertinenetelor ei remarci vizând intertextualitatea (se va fi amestecat aici şi amintirea motivului romantic al „manuscrisului găsit", ca şi suverana desconsideraţie a aceloraşi romantici pentru verosimil şi paternitatea operei).

În alte epoci, şi mai ales în privinţa textelor dramatice, lucrurile nu stau aşa. Multe pagini, în special dialoguri şi monologuri de succes pot fi urmărite trecând de la un dramaturg la altul; între Marlowe şi Shakespeare, Racine şi Hugo ş.a.m.d.; până chiar de la Alecsandri la Caragiale (discursurile electorale din *O scrisoare pierdută* sunt de regăsit în cânticelele comice ale primului) şi de la ultimul la Muşatescu.

De vină este, pe de o parte, **insistenţa actorilor de a relua fragmente de succes din alte piese, în noi variante**, pe de altă parte – în directă relaţie cu orizontul de aşteptare al publicului – **dorinţa acestuia, manifestată nu arareori zgomotos, de a revedea diverse scene de succes**. Toate acestea au generat ceea ce în jargon dramatic se cheamă „cârlige", permanentizarea unor momente sau efecte dramatice care se bazează pe structuri de recunoaştere; nu s-ar putea spune că nu e un procedeu de sorgintea Commediei...

Vom mai pomeni, între piesele secolului al XVI-lea declarate de inspiraţie italiană, *Les Contents* a lui Odet de Turnèbe (puternic influenţată de *Celestina* lui Rojas). Şi vom trece pragul secolului, insistând asupra lui Molière şi a puternicului impact pe care îl are asupra operei sale orizontul de aşteptare al Franţei lui Ludovic al XIV-lea. O Franţă puternic aservită modei italiene.

Dar *Cléopatre captive* (1553), a lui Etienne Jodelle, va fi punctul de plecare al unei specii literare inegalabile în sine, tragedia franceză.

*

Triumful lui Arlecchino (asupra lui Sganarelle). Conformism sau polemică ? Molière găseşte, deci, scena franceză (pariziană, provincială şi iar pariziană) gata cucerită de moda italiană. Pentru tânărul director al unei trupe de turneu, acest lucru era foarte comod. În principal, *rolurile erau gata distribuite*: aveai nevoie de cei doi/patru amorezi, de valetul descurcăreţ şi intrigant, de valetul nătărău, de Colombină, de bătrânii, unul mai ridicol decât altul, de confidentul-*raisonneur* şi de alte două-trei personaje de umplutură. Pe deasupra, era uşor de angajat şi de pregătit actorii, ştiind de ce specializări dramatice aveai nevoie imediat sau în perspectivă. *Probabil că, dacă s-ar fi limitat la aplicarea acestei reţete, ar fi avut un succes de public necontestat şi ar fi murit de bătrâneţe încărcat de onoruri regale.* ***Probabil că n-am mai fi ştiut nimic astăzi de el.***

Dar Molière este muncit de demonul neacceptării limitelor. Şi este un extrem de perspicace observator al naturii umane. Se ştie că, la fel cu Goldoni un secol mai târziu, visa să devină un mare autor de tragedii. A fost un fervent admirator al operelor lui Corneille – pe care le-a jucat de câte ori a putut – şi un bun prieten şi protector al tânărului Racine, până la „trădarea" acestuia cu prilejul lui *Tartuffe* şi al *Şcolii nevestelor*.

Dar, de la prima sa tentativă de afirmare în faţa regelui, la 24 octombrie 1658, destinul – sau moda, impersonată în capriciile lui Ludovic al XIV-lea – hotărăşte în locul lui. Fatalitate. Tragedia plictiseşte; ba, în ultimele rânduri, răsfăţaţii marchizi de curte nu se sfiesc să râdă. Autorul le-o va plăti, cu antipatia de-o viaţă şi ridiculizarea *in æternum*.

Scanned with CamScanner

Farsa, în schimb, jucată cu abuz de gestică şi efecte în cel mai bun stil italian, îl face pe suveran să râdă în hohote şi-i aduc protecţia regală şi uzul sălii de spectacole a palatului Petit-Bourbon. Şi, din mimetism, preţuirea curţii (oraşul, mai puţin conformist, îl va adopta spontan şi necondiţionat). Va fi, deci, *comedie*. Dar, îmboldit de demonul de care pomeneam, Molière nu-şi va abandona visul. Va scrie comedie; fiecare piesă a sa va avea o intrigă *à l'italienne*, cu îndrăgostiţi fervenţi şi nu prea scrupuloşi care fac apel la slugi viclene pentru a păcăli un tată/tutore (sau viitor tată-socru) căsătorindu-se cu fata pe care o iubesc. Dar **aceasta nu va fi elementul principal al acţiunii** decât în farse; şi nici acolo îndrăgostiţii nu vor fi personajele principale. **Molière va prelua din tragedie elementul cel mai important**, fără de care poveştile Fedrei, Andromacăi, ale lui Cinna, Britannicus, Atilla sau Baiazid nu sunt decât plicticoase însăilări: **caracterul**, acea individualitate umană, totodată generală, tipică şi irepetabilă; **şi despre ea va scrie**. Şi va fi cel care **duce la apogeu comedia de caracter**. Concret spus:

❑ Cléante şi Élise, Marianne şi Valère urmăresc să dejoace planurile pecuniare şi maritale ale tatălui primilor doi şi să se căsătorească; **dar nu despre ei va fi vorba în *L'Avare*, ci despre Harpagon şi lada sa de bani.**

❑ Horace vrea să păcălească severitatea unui tutore, fără să ştie că acela este chiar cel pe care şi l-a ales drept confident şi că urmăreşte el însuşi să se însoare cu Agnès; **dar nu în jurul intrigii amoroase se construieşte *L'École des femmes*, ci în jurul lui Arnolphe şi a eşecului concepţiilor sale educaţionale, misogin-dictatoriale.**

❑ Lucinde recurge la clasica stratagemă a muţeniei pentru a se căsători cu Léandre, **dar personajul principal va fi Sganarelle, ajuns, ca pedeapsă pentru comportamentul său conjugal, *Le Médecin malgré lui***

❑ Damis vrea s-o ajute pe sora lui să se mărite cu Valère şi o încurcă; şi e gata să încurce viaţa tuturor; **dar toate acestea abia se văd îndărătul atotputernicei forţe de manipulare a lui *Tartuffe*.**

❑ Isabelle vrea să scape de Sganarelle şi să se mărite cu Valère, **dar nu despre ei vorbeşte *L'École des maris*, ci despre dezbaterea privind modernizarea concepţiei privind educaţia femeilor.**

❑ Éraste este împiedicat de diverse tipuri de încurcă-lume să se întâlnească şi să-i ceară mâna Orphisei, **dar în piesa *Les Fâcheux* este vorba mai ales despre încurcă-lume, ca o categorie socială a vremii.**

❑ Sganarelle se teme de ridicol dacă o ia de nevastă pe cocheta Dorimène, care îl găseşte mai comod ca soţ decât pe nu prea bogatul Lycaste, **dar farsa *Le Mariage forcé* este mai ales despre riscurile unei căsătorii nepotrivite.** Aceeaşi temă şi în *George Dandin*.

❑ Angélique şi Cléante sunt împiedicaţi să se căsătorească de năzăririle hipocondre ale lui Argan, iar Lucille şi Cléonte de snobismul lui M. Jourdain; **dar adevăratele teme din *Le malade imaginaire* şi *Le bourgeois gentilhome* sunt tocmai obsesiile celor doi taţi.**

❑ Henriette îl iubeşte pe Clitandre împotriva oricăror piedici cauzate de invidia surorii şi aiurelile semidocte ale femeilor din casă; **dar în *Les femmes savantes* este vorba tocmai despre cât de periculoase sunt asemenea orbiri pseudo-intelectuale.**

❑ În *Les Fourberies de Scapin* (cea mai italiană piesă a lui Molière, chiar dacă modelul ultim este terenţianul *Phormion*) întreg conflictul se învârte în jurul păcălirii celor doi bătrâni să-şi dea consimţământul (şi sprijinul financiar) la căsătoria lui Léandre cu Zerbinette şi a lui Octave cu Hyacinte; **dar adevăratul erou al piesei este, evident, Scapin.**

❑ Tot un Scapino este şi Sbrigani, concertmaistrul intrigilor având ca obiect descurajarea personajului titular din farsa *M. de Pourceaugnac*; **dar intenţia autorului este**

Scanned with CamScanner

mai ales de a detalia caracterul ridicolului provincial.

❑ Până şi în *La Comtesse d'Escarbagnas*, o Chiriţă a secolului al XVII-lea, prinsă într-o farsă, prolog al unui divertisment coregrafic de curte, **portretizarea acesteia fiind obiectul piesei**, pretextul este tot o poveste de dragoste, Le Vicomte făcându-i curte contesei tocmai pentru a fi aproape de Julie, cu care nu se poate căsători din motive de familie.

Şi tot aşa mai departe, simplista dragoste cu peripeţii, specifică acelor *canovacci* italiene devenind simplul fundal pentru comedia de caracter. Am citat la întâmplare, fără a stabili o ordine cronologică sau una valorică, tocmai pentru că intenţia nu era primordial taxonomică, ci de a demonstra un fapt axiomatic: intriga amoroasă, ca reflex al orizontului de aşteptare a epocii, era de rigoare în orice construcţie dramatică dorită a fi de succes. Dar **Molière, cu inspiraţie şi curaj şi cu siguranţa profesionalismului nu se sfieşte să o transforme în simplu pretext, aducând invariabil în prim-plan zugrăvirea unui caracter**, în sensul pe care l-a dat La Bruyère acestui cuvânt, acela de **tip uman, văzut în datele sale cele mai ridicole, adică acelea mai dezumanizante.** Văzut însă, cu puţine excepţii, nu în ridicul absolut, ci *cu o simpatie tolerantă* a colecţionarului de tipologii umane.

Îndrăgostiţii, una sau două perechi de fiecare piesă, rămân aproape la fel de palizi şi lipsiţi de interes ca şi în Italia. Să recunoaştem însă că, dacă nu au mai multă personalitate ca acolo, au ceva mai multă individualitate.

Excepţie de la această regulă fac doar două piese: *Le Misanthrope* şi *Les Precieuses ridicules*. În prima dintre ele, povestea de dragoste nu mai este o simplă complicaţie de fundal. Ea face parte din însăşi drama intimă a eroului, fundamentalmente un neadaptat, nu pentru că n-ar fi capabil, ca Philinte, să se facă agreabil sau măcar nu prea dezagreabil celor din jur, ci pentru că *nu vede rostul unei asemenea prefăcătorii*. Asta ar fi însă suportabil, pentru erou şi pentru cei din jur. Dacă n-ar exista dragostea pentru nu mai puţin ciudata Célimène.

De regulă, aceia dintre eroii lui Molière care profesează dispreţ şi neîncredere faţă de semeni (cum sunt eroii principali din *L'École des maris* şi *L'École des femmes*) sunt pedepsiţi pentru înfumurarea de a se crede superiori celorlalţi tocmai pe unde au păcătuit, ca în Biblie. Ei fac parte din galeria ridicolilor şi au rămas în istoria teatrului ca atare. *Le Misanthrope* descumpăneşte, aşa cum descumpăneşte şi *Hamlet*. Nu poţi s-o clasezi, nu ştii în ce sertar s-o pui. Până începi să te întrebi *dacă există un sertar pentru ea.*

În privinţa conflictului său cu Oronte, totul e foarte simplu: acela este adorator al Célimènei şi, personal, îl suspectăm că provoacă incidentul cu sonetul *tocmai ca să-l enerveze pe erou* şi să-l determine să facă „o nefăcută" (proaspăt reîntăritele edicte, ce interziceau duelul, contraproductiv pentru armata unui rege încă tânăr şi bătăios, erau foarte severe). Inteligibilă este şi relaţia cu Philinte, de care Alceste are nevoie ***pentru a se verifica mereu*** în acerba sa desconsiderare, nu pentru umanitate în general, (dovadă remarcabila calitate a gustului său pentru folclor) ci pentru „furlandiseala" de curte; e între aceste două personaje ceea ce în psihanaliză se numeşte ***relaţia cu dublul***, ca în *William Wilson* al lui Poe, ca între Gœtz şi Heinrich din *Diavolul şi Bunul Dumnezeu* al lui Sartre sau între Ivan Karamazov şi Smerdiakov.

Dar Célimène ? O iubeşte Alceste pe Célimène ? Îl iubeşte ea pe el ? Cochetăria ei e de natură vicioasă, ori este o declaraţie de principii: *'nu am ce face cu o dragoste care vrea să facă din mine altceva decât sunt; învaţă să mă iubeşti aşa, cu toate defectele mele...'*?

Scanned with CamScanner

Mai mult, ***pe cine*** iubeşte Alceste, dacă purtarea Célimènei îl dezamăgeşte continuu? Pe o făptură ideală, reprezentarea sa mentală despre Célimène ? Piesa aceasta are un aer de **dezbatere psihologică** ***avant-la-lettre***, amintind de Eminescu sau Camil Petrescu.

Şi atunci – mai poate fi numită ea comedie ? E prea simplist să spui că este o comedie amară, reflectând experienţe de viaţă triste ale autorului. Ce e comic aici ? Ori avem de-a face cu ***prima dramă psihologică din istoria teatrului modern***, ori este exclusiv datorată nostalgiei de a scrie tragedii din sufletul lui Molière. Şi-atunci, până la urmă, s-ar putea ca Boileau să aibă dreptate, deşi altfel decât credea:

„[...] Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope"[1]

Nici noi nu-l mai recunoaştem; şi ne întrebăm tot mai insistent dacă-l mai recunoştea *măcar Molière*; se pare că această piesă, aflată la extremele unei palete de creator faţă de cea de care ne ocupăm în continuare, **nu au fost scrise de acelaşi Molière.**

*

Progenitura lui Arlecchino. Cu *Les Précieuses ridicules* ne întoarcem pe pământ, adică la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Despre impactul ei ca ecou al unei comenzi sociale a fost locul să vorbim în altă parte. Acum ne vom limita la câteva consideraţii vizând tot fuziunea elementelor de provenienţă din teatrul italian în aliajul construcţiei. Pentru că şi aici avem de-a face cu un slujitor care îi ia locul stăpânului, dar tocmai invers decât în acel *sogetto* obişnuit al *Commediei*...Nu va fi acesta un instrument al dragostei, un simbol al complicităţii graţioase dintre cei doi îndrăgostiţi, ci un instrument al răzbunării amantului respins pentru o futilitate. Mascarille va veni deci, dându-se drept *„Le Marquis de" Mascarille,* împreună cu *„Le Vicomte de" Jodelet*, alt lacheu travestit, pentru a le cânta în strună celor două provinciale cu fumuri de preţioase şi, profitând tocmai de lipsa lor de experienţă pariziană, să le ameţească fluturându-le prin faţa ochilor perspectiva unei iluzorii cooptări în saloanele monden-literare ale timpului care cultivau acea exagerată preocupare pentru exprimarea *recherchée* şi galanteria vană, cunoscute sub numele de *précieux*. Jodelet, trebuie spus, membru al trupei de la *Hôtel de Bourgogne*, era teoretic adversar al trupei de la Petit-Bourbon; prezenţa lui aici ar putea demonstra că rivalitatea era mai mult circumstanţială, trupele, cel puţin într-un prim stagiu, mai puţin învrăjbite de polemicile ulterioare şi de concurenţialism, împrumutându-şi actori cu onestitate şi profesionalism; după moartea lui Molière, cele două trupe vor fuziona, cum vom vedea.

Ca şi în alte părţi, avem şi aici un pretext destul de subţire de farsă, înnobilat şi totodată verosimilizat de talentul lui Molière de a „fotografia" realitatea, de un comic extrem de muşcător, dovadă valul disproporţionat de proteste şi persecuţii venit din partea autenticelor preţioase, aflate sub patronajul doamnei de Maintenon, fostă intendentă a fiilor naturali ai regelui, amanta şi în curând soţia sa morganatică (al cărei gust pentru *précieux* pare a proveni din mariajul de tinereţe cu Scarron, aşa cum pruderia poate ţine de tinereţea ei protestantă, ca nepoată a lui Agrippa d'Aubigné). Piesa trăieşte prin personaje, bineînţeles, dar interesul său, din perspectiva zilelor noastre mai ales, nu-l constituie pre(zum)ţiozitatea duducilor, cât naivitatea

[1] Boileau, *op. cit.*, III, vv. 399-400.

Scanned with CamScanner

lor, graba cu care cred orice minciuni li se spun, **nu din prostie, ci din idealism**: sunt la Paris; la Paris viaţa este ***aşa***, ca-n romanele galante, deci nu se poate să fie ***decât aşa***: pretendenţii prozaici sunt nişte aberaţii, marchizii care apar din senin sunt *adevăraţi*.

E în personaje o naivitate dezvăluind năzuinţa după un bărbat **care să le corespundă idealului, adică *orizontului lor de aşteptare***, ce prevesteşte parcă victimele lui Dom Juan din piesa omonimă sau, de ce nu, pe cele trei surori ale lui Cehov (în privinţa cărora ne îndoim foarte tare că ar fi avut la Moscova o viaţă mai plină sau mai curată decât în mica garnizoană provincială). Căci, ne întrebăm, **ce s-ar întâmpla cu sărmanele prostuţe dacă marchizul şi vicontele de circumstanţă n-ar fi actorii unei glume proaste, ci escroci de saloane autentici?** Comedia ar deveni cel puţin dramă; **comicul se învecinează cu tragicul; orice *comedie* este o *dramă/tragedie* ratată, adică... nedusă până la capăt.**

Mascarille – *videlicet* Mascarillo, mască din teatrul italian cu uşoare rezonanţe spaniole – dovedeşte un aplomb al auto-admiraţiei care-l apropie de *Capetani*. Celălalt, Jodelet, îi cântă în strună, având grijă să supraliciteze la fiecare afirmaţie a primului. Antologică şi, desigur, foarte gustată în epocă, scena în care cei doi îşi compară cicatricile căpătate în bătălii, până Mascarille aruncă argumentul suprem: mai are el o cicatrice de arătat... şi începe să-şi desfacă pantalonii. Pomenim scena nu doar pentru hazul său buf, cam fără sare, dar şi deoarece, **ca procedeu, este categoric unul dintre acele *lazzi fisici* luaţi direct din *Commedia...***

Când, după convenţie, stăpânii se prefac a-i găsi, pedepsindu-i pe lachei pentru că s-au dat drept stăpâni, pe Mascarille îl ia gura pe dinainte:

"Ahy! ahy! ahy! vous ne m'aviez pas dit que les coups en seraient aussi."	'Au, au, de bătaie nu pomeniserăţi nimic'

Iar Mascarille nici măcar nu e valet: e *lacheu*, grad inferior în ierarhia anciliară. Motivul slugii care se dă drept stăpân – în complicitate sau nu cu acesta – va străbate epocile până la Marivaux, apoi mai departe, până la Costache Caragiali şi V. Alecsandri.

Nu este acesta singurul personaj împrumutat de Molière din teatrul italian. *Scappino*, mască târzie a *Commediei dell'Arte* va fi cel mai apropiat de original şi cel mai inventiv dintre valeţi. Dar el mai are un precedent, pe *Sbrigani* din *Monsieur de Pourceaugnac* (1669; *Les Fourberies de Scapin* vor avea premiera în 1671), acela care face schimb de „amabilităţi" cu complicea sa Nérine (Nerina, respectiv 'negruţa', 'bruneta' – din nou o mască de factură orientală) când îşi compară palmaresurile în privinţa escrocheriilor, mărturiilor mincinoase etc. Tot printre împrumuturile directe din originalul italian va fi şi *Covielle*, valetul lui Cléonte din *Le Bourgeois gentilhomme* (ne amintim de Iacoviello al *Commediei...*), adevăratul instigator al travestirii stăpânului în fiu al Sultanului, *Le Grand Turc*, pentru a-i cânta în strună lui Jourdain, dornic să-şi mărite fiica pe cât mai „sus".

Ceilalţi valeţi, chiar dacă vor fi construiţi pe prototipuri italiene (fie valetul isteţ, fie cel imbecil şi mâncăcios), se vor numi *La Flèche, La Montagne, Lépine, Basque* (obiceiul locului şi timpului fiind încă de a numi servitorii după locul de baştină, lăsând impresia că ar proveni de pe tot atâtea moşii ale stăpânului), *Sylvestre, Gros-René, Lubin, Colin, Alain*, ca omologii lor francezi sau *Ergaste, Julien*, după moda greco-latină a vremii, atunci când sunt în slujba savanţilor postişi.

Dar, isteţi sau nătăfleţi, valeţii au o caracteristică: *sunt angajaţi dinafară, sunt bărbaţi, sunt mai desprinşi de ideea de cămin, fiind, îndeobşte, angajaţi întâmplători, picaros,*

Scanned with CamScanner

oameni fără o ancorare socială, adică mai cinici. Cu totul altfel stau lucrurile cu slujnicele. Cameriste şi confidente ale eroinei sau „femei la toate", **ele reprezintă sufletul casei, apără renumele familiei şi al stăpânilor chiar când aceştia se înşeală.**

Tradiţia – confirmată de registrul lui LaGrange – spune că Martine, slujnica persecutată şi concediată pentru dezacorduri gramaticale din *Les femmes savantes* a fost jucată de chiar slujnica credincioasă a lui Molière. Putem oare să mergem cu gândul la copilăria micului Jean-Baptiste, fiu al respectabilului *maître* Poquelin, orfan de mamă la vârstă fragedă, în viaţa căruia figura maternă, cu multe din atributele sale, incluzând apărarea celor doi băieţei, contestarea unor pripeli paterne, dar şi o oarecare cotă de duioşie, vor fi fost preluate de către – pe atunci încă – tânăra slujnică, aceea care, conform tradiţiei, îl va urma, iată, în peregrinările sale de treisprezece ani şi îi va rămâne credincioasă până la moarte ?

Poate datorită ei ***categoria dramatică atât de frecvent întâlnită a cameristei corupte de curtezan şi care-şi corupe stăpâna nu are căutare la Molière***; când are nevoie de mijlocitoare, ca în *L'École des femmes*, apelează la serviciile unei bătrâne, *pe care o şi omoară subit în actul al doilea.* Cameristele, slujnicele, „edecuri ale casei", vorba lui Muşatescu, reprezintă „penaţii", **sunt spirite tutelare care personifică sentimentele familiei şi au ca atribuţie principală exprimarea opiniei de bun simţ în opoziţie cu încrâncenările generatoare de comic care îi cuprind pe stăpâni.** E aici mai mult decât adaptarea personajelor care încep cu Colombina şi vor culmina, probabil, cu Suzanne a lui Beaumarchais, slujnice isteţe, prin definiţie credincioase tinerelor stăpâne, dar cam fără iniţiativă; e aici *o dragoste a lui Molière pentru această – uneori – tiranie a bunului simţ pe care, într-o respectabilă casă burgheză, o intruchipează slujnica.*

Oricum ar fi, **slujnicele din piesele sale sunt concepute totdeauna în antiteză cu caracterele care formează esenţa comicului în piesă.**

Debutul este mai timid. Începând de la Andrée, fina şi camerista contesei d'Escarbagnas, naivă şi incapabilă să înţeleagă exagerările stăpânei, continuând cu Jacqueline, vorbăreaţa doică din Le *Médécin malgré lui*, vehementă apărătoare a teoriei măritişului din dragoste, adică tocmai ce teme prevăzătorul tată şi ce încearcă să obţină stratagema tinerei „mute" şi cu Lisette, din *L'Ecole des maris*, teoreticiană a avantajelor libertăţii de arbitru a femeilor, deci chiar ceea ce contestă Sganarelle, mai puţin cu Georgette din *L'Ecole des femmes*, cu naiva ei supă, personajul se concretizează.

În clasamentul celor mai bine conturate, la loc de frunte o găsim pe caustica Dorine din *Tartuffe*, care nu se mulţumeşte să-l persifleze pe orbitul ei stăpân, ci, cu o promptitudine adorabilă, îl pune la punct chiar pe personajul titular, ce o acuza de indecenţă pentru că are sânii cam prea vizibili în decolteul rochiei:

„Vous êtes donc bien tendre[1] *à la tentation*	Eşti, deci, precum se vede, uşor de ispitit
Et la chair sur vos sens fait grande impression!	Şi carnea de femeie te tulbură cumplit.
Certes, je ne sais pas quelle chaleur vous monte.	Să mor dacă pricep măcar ce te-nfierbântă
Mais à convoiter, moi, je ne suis point si prompte,	Eu, una, cad mai greu ca dumneata-n ispită
Et je vous verrais nu[2] *du haut*	Şi, de te-aş vedea gol din creştet la picioare,

[1] *Tendre* – (aici) sensibil, vulnerabil.

[2] Je vous verrais nu – formă arhaizant-populară pentru *(même) si je vous verrais nu*, 'chiar de te-aş vedea gol'.

[3] Jusques – jusque, 'până' (arh.).

[4] Molière, *Le Tartuffe*. Paris: Librairie Larousse, 1989, p. 81.

Scanned with CamScanner

jusques[3] *en bas,*
Que toute votre peau ne me tenterait pas."[4] Atâta piele nu mi-ar zice lucru mare...

ceea ce evocă, prin finețea ironiei (foarte bine ascunsă sub aparența prostiei/vulgarității), o cunoscută anecdotă *zen*.

Şi tot aşa, avem câte o asemenea „oglindă comică" în persoana fiecărei „camariste" din fiecare piesă, poate în prelungirea bufonilor-moralişti ai Evului Mediu, poate pentru că autorul vrea să sporească ridicolul personajului principal prin aceste „contraponderi". În *Les Femmes savantes* o vom avea pe mai sus pomenita Martine, mândră de ignoranța ei, care o ajută să-şi cunoască lungul nasului:

„MARTINE – *Quand on se fait entendre, on parle toujours bien,*
Et tous vos biaux[1] *dictons ne servent pas de rien [...]*

BÉLISE – *[...] Veux-tu toute la vie offenser la grammaire ?*

MARTINE – *Qui parle d'offenser grand'mère ni grand'père ?"*[2]

MARTINE – Vorbeşti cum trebuieşte de-i limpede ce spui
Şi-a dumneavoastră fraze nu-s bune nimănui.

BÉLISE – Vrei limba ta maternă în veci s-o înjoseşti ?

MARTINE – Ce are-a face mama cu felul cum vorbeşti ?

În aceeaşi familie se vor înscrie Nicole, din *Le Bourgeois gentilhomme*, cu râsul ei incontenabil atunci când îl vede pe stăpân împopoțonat fără gust de un croitor escroc şi Toinette, din *Le malade imaginaire*, mai ales cea din urmă, certamente un psiholog „*avant la lette*", cu talentul ei pur profesional de a-l face pe personajul titular să-şi recunoască orbirile, cântându-i în strună. Acesteia, reamintim, i se datorează stratagema – destul de naivă, dar operațională – a morții prefăcute din actul al treilea (scenele XII, XIII, XIV), destinată, zice ea, să-l convingă pe fratele personajului de calitatea afecțiunii soției. Evident, cel care trebuie lămurit e însuşi eroul, dar Toinette se fereşte să-l contrazică, prefăcându-se că se solidarizează cu el împotriva celuilalt.

Deasemenea, Toinette interpretează cu extremă precizie psihologică pe presupusul doctor care-i seamănă leit, tot din actul al treilea, scenele VIII, IX, X şi care, neputând scoate din capul hipocondrului boala, va încerca să înlocuiască tratamentele anergizante cu principii alimentare mai sănătoase. Iarăşi, preluând identic din repertoriul lui Scapin un dialog în contradictoriu (probabil inserat aici pentru priza sa la public), Nicole practică *avant-la-lettre* cu mult succes psihologia inversă:

„ARGAN – *Je l'y forcerai bien.*

TOINETTE – *Elle ne le fera pas, vous dis-je.*
ARGAN – *Elle le fera, ou je la mettrai dans un couvent.*
TOINETTE – *Vous?*
ARGAN – *Moi.*
TOINETTE – *Bon.*
ARGAN – *Comment, «bon»?*
TOINETTE –*Vous ne la mettrez pas dans un couvent.*
ARGAN – *Je ne la mettrai pas dans un couvent ?*
TOINETTE – *Non.*

ARGAN – Am s-o silesc (la căsătoria cu viitorul imbecil doctor, nn.).
TOINETTE – N-o s-o facă, vă spun eu.
ARGAN – O s-o facă; dacă nu, o trimit la mănăstire.
TOINETTE – Dumneavoastră?
ARGAN – Eu.
TOINETTE – Da, bine...
ARGAN – Ce-i aia, "bine..." ?
TOINETTE – N-o trimiteți dumneavoastră la mănăstire.
ARGAN – N-o trimit eu la mănăstire ?!
TOINETTE – Nu.

[1] Biaux – beaux (arh. şi pop.) 'frumoase, elegante [discursuri]'.
[2] Molière, *Les Femmes savantes*. Paris: Librairie Larousse, 1988, p. 64-66.
[3] Molière, *Le Malade imaginaire*. Paris: Librairie Larousse, 1985, p. 48.

Scanned with CamScanner

ARGAN – *Non ?*
TOINETTE –*Non.*"

ARGAN – Nu ?
TOINETTE –Nu.[3]

...Şi tot aşa încă două pagini. Oricât de înverşunat adept al estetismului pur ai fi, nu se poate să nu fii podidit de râs la asemenea dialoguri care se învârt de la sine, ca nişte „umbrele de cărăbuşi" purtate de copii primăvara.

*

Salutara dizgraţie. Personajul emblematic pentru legăturile lui Molière cu teatrul italian este Sganarelle. Este cel care l-a consacrat pe actorul Molière mai mult decât pe dramaturg. E considerat unanim de critica de specialitate a fi un personaj creat şi jucat exclusiv de autor, dar noi am întâlnit (sporadic, este adevărat) în *Commedia dell'Arte* un Sganarello, variantă a lui Brighella. Iar costumul (v. *infra*) va fi cu totul altul. Oricum, dramaturgul francez va face din el un personaj proteic, al cărui unică invariantă va fi ridicolul caracterului său de mic tiran conjugal.

Va începe prin a fi *Le Médecin volant* (1659), adaptarea nu prea plină de vervă a unui scenariu italian. Va deveni *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660), un soţ nu prea tânăr, care confundă complicitatea soţiei cu un tânăr (într-o intrigă, bineînţeles, cu substrat amoros) cu intenţia acesteia de a-i pune coarne. Un personaj şters într-o piesă relativ manieristă, am zice, dar celebrul *Registru* consemnează şi aici numeroase reprezentaţii; textul, deci, era un simplu pretext pentru coloratul joc actoricesc.

Va continua prin a deveni, în *L'École des maris* (1661) şi *L'École des femmes* (1662), sadicul tutore al tinerei fete pe care, prin continua privare de tot ce însemna educaţie în epocă, crede că o pregăteşte pentru adevărata viaţă de familie... ca soţie a sa. Încercările vor fi, evident, zadarnice; dar prin ele personajul se va apropia de clasicul Pantalone, ca şi în următoarea sa apariţie, cea din *Le Mariage forcé* (1664). În *L'École des femmes* se va numi Arnolphe, nume consacrat pentru tiranul conjugal înşelat din farsele medievale, dar va păstra, conform ilustraţiilor vremii, elemente din costumul şi masca lui Sganarelle. Probabil şi vorba, şi jocul colorat, presărat cu *lazzi fisici*, aşa cum stau mărturie unele indicaţii de regie incluse în textul dramatic.

Avem de-a face şi aici cu mari variaţii. Eroul primei piese este un simplu „încuiat", un *laudator temporis acti* care crede că viaţa de familie se duce de râpă datorită libertăţilor acordate femeilor. Arnolphe, mult mai elaborat, din nou aproape de tragedie (are mult din ulteriorul Alceste) este un adevărat filosof, el *crede sincer* că o fereşte pe Agnès de depravarea contemporană datorată exclusiv excesului de instrucţie şi ia măsurile draconic-privative în urma a ceea ce vede prin saloane, mai ales că imoralitatea femeilor, este el convins, se datoreşte primordialmente slăbiciunii sau naivităţii bărbaţilor:

„[...] L'un amasse du bien, dont sa femme fait part
A ceux qui prennent soin de le faire cornard;
L'autre un peu plus heureux, mais non pas moins infâme
Voit faire tous les jours des présents à sa femme
Et d'aucun soin jaloux n'a l'esprit combattu
Parce qu'elle lui dit que c'est pour sa vertu.
L'un fait beaucoup de bruit qui ne lui sert de guères,
L'autre en toute douceur laisse aller les affaires,
Et, voyant arriver chez lui le damoiseau
Prend fort honnêtement ses gants et son manteau.

Unul adună-avere, pe care o s-o toarne
Nevasta-n buzunarul celui ce-i pune coarne
Altul mai norocos, dar mai ticăloşit
Nevasta dacă-şi vede cadouri c-a primit
Nici nu-i trece prin gând că-l minte când îi spune
Că le-a primit ofrandă purtărilor ei bune.
Unul face scandal, dar fără nici un rost.
Altul, ce ştie tot, se face că e prost
Şi, dacă vine-amantul o vizită să facă,
Îşi ia senin mantía, mănuşile şi pleacă

[1] Molière, *L'École des femmes*; în vol Molière, *Œuvres complèters. Tome deuxieme*. Paris: Nelson, Éditeurs, f.a., Acte I, scène I, vv. 23-44.

Scanned with CamScanner

L'une, de son galant, en adroite femelle,
Fait fausse confidence à son époux fidèle,
Qui dort en sûreté sur un pareil appas
Et le plaint, ce galant, des soins qu'il ne perd pas;
L'autre, pour se purger de sa magnificence,
Dit qu'elle gagne au jeu l'argent qu'elle dépense;
Et le mari benêt, sans songer à quel jeu,
Sur les gains qu'elle fait rend des grâces à Dieu.
Enfin, ce sont partout des sujets de satire;
Et, comme spectateur, ne puis-je pas en rire?"[1]

Una, şireată foarte, de-amantul său netot
Fidelului său soţ se face-ai spune tot
Şi-acela doarme-n pace, minciunile le crede,
Şi-l plânge pe amant că pierde… ce nu pierde.
Alta, când risipeşte de nimeni nu-i s-o-ntreacă
Spune că ea câştigă mereu atunci când joacă.
Şi soţul nătărău la cer tot mulţumeşte,
Făr' a-ntreba ce joc nevasta-i ispiteşte.
În fine, peste tot asemenea poveşti,
Încât, numai ca martor, râzi de te prăpădeşti

Sganarelle din *Le mariage forcé*, ca şi ulteriorul *Georges Dandin,* va fi un personaj mai mult decât tragicomic în ridicolul său, deoarece îşi vede dinainte soarta, dar nu are cum scăpa de ea; prin intimidare şi prevalându-se de cuvântul dat, tatăl şi fratele logodnicei îl silesc s-o ia de nevastă pe lipsita de orice scrupule Dorimène (atenţie, din nou, la anti-fraza onomastică: Dorimène, în originalul grecesc, înseamnă 'aducătoarea de daruri', 'binecuvântarea casei' ceea ce ea va deveni... într-un anume sens). Dincolo de trama „subţire", de piesa cu episoade oarecum independente, o piesă *„à tiroirs"*, cum i se zice în jargonul de specialitate, este o dramă sinceră, poate evocând şi o sinceră tristeţe a autorului; dar nu avem timp s-o observăm datorită aglomerării de scene hazlii, balete, pantomime şi iar balete. Clopotele sfârşitului sunau deja.

Va urma, în 1666, ultima – şi, poate, cea mai savuroasă – apariţie a personajului Sganarelle, în *Le Médecin malgré lui*, unde aflăm consemnate şi date despre costumul personajului, în scena a patra din actul întâi, în care soţia bătută şi dornică de răzbunare îi pune pe cei doi valeţi, trimişi de stăpân în căutarea unui medic, pe urmele soţului său, presupus (şi descris de ea) a fi

„MARTINE – [...] le plus merveilleux homme du monde pour les maladies désespérées"[...]Il s'appelle Sganarelle. Mais il est aisé à connaître: c'est un homme qui a une large barbe noire, et qui porte une fraise, avec un habit jaune et vert.

LUCAS – Un habit jaune et vart! (vert – nn.) *C'est donc le médecin des paroquets?* ('perroquets', papagali – nn.;)"[1]

MARTINE –… cel mai grozav de pe lume în privinţa bolilor fără leac… Îl cheamă Sganarelle. Dar nu-i greu să-l cunoşti: e un om cu o barbă mare, neagră (nu era, propriu-zis, o barbă, ci *mustăţi lungi, mai jos de conturul bărbiei* – nn.) şi care poartă un guler încreţit de dantelă (deja vetust în epocă – nn.) şi haină galbenă cu verde.

*LUCAS – Haină galbenă cu verde? Păi, e doctor de papagali? (*Lucas se miră, costumul tradiţional al medicilor fiind binecunoscuta robă largă, neagră şi pălăria înaltă şi ascuţită*)*

Avem, aşadar, de-a face cu un personaj-ancoră, aproape o mască, folosit de autorul interpret pentru a reţine atenţia publicului şi a-şi consolida poziţia de favorit între trupele de actori. În chiar acelaşi an, Molière renunţă la grimajul deja aşteptat de public, ca la ceva încorsetant şi va juca *Le Misanthrope* fără nici un fel de artificiu. Despărţirea de Sganarelle, masca maturizării sale artistice, va fi totală. Dacă va mai adopta detalii de vestimentaţie sau chiar de machiaj în cei şaptesprezece ani de viaţă şi scenă de care a mai avut parte, acestea nu vor mai căpăta permanenţă de mască, schimbându-se odată cu rolul.

*

Comanda explicită. Câteodată, influenţa italiană în piesele lui Molière este şi mai directă, dintre scenele de balet pe motive „exotice" unele sunt direct populate cu "pitoreşti" personaje care vorbesc italiana. Sursa de inspiraţie va fi fost, desigur, Lully,

[1] Molière, *Le Médecin malgré lui. Le Médecin volant.* Paris: Librairie Larousse, 1989, p. 34-35.

Scanned with CamScanner

proaspăta achiziţie a curţii franceze, care încă nu făcea paradă de spirit francez. Clopotele sfârşitului băteau, totuşi, din ce în ce mai tare.

Aşa sunt, de exemplu, acei *matassins* din finalul actului al doilea al farsei *Monsieur de Pourceaugnac*, care-l îndeamnă pe amărâtul personaj titular să accepte jenanta şi inutila administrare a unui clistir, cam în termenii în care suporterii unei echipe ar face astăzi galerie:

„Piglia-lo sù
Signor Monsu,
Piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù,
Che non ti farà male
Questo servitiale;
Piglia-lo sù
Signor Monsu,
Piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù."

ia-l, ia-l, ia-l, domnule musiu, că n-o să-ţi facă
rău leacul ăsta, ia-l, ia-l, ia-l...

Chiar şi judecata Toinette din *Le Malade imaginaire* va fi pusă, netam-nesam, în situaţia de a convoca la geam un italian, cunoscut nouă din galeria măştilor *Commediei...* Este un prim *intermezzo* al piesei, cusut total cu aţă albă: Angélique îi spune să-i dea de veste logodnicului ei despre nunta plănuită cu imbecilul fiu al doctorului Diafoirus. La care Toinette, care putea apela la orice formulă, afirmă că nu poate trimite *decât* pe adoratorul ei, *cămătarul (!)* Polichinelle (va fi fost această ridiculizare a cămătarilor o poliţă plătită de autor sau un reflex al comenzii de epocă, regele având a restitui ceea ce împrumutase de la oarece italieni ?). Şi iată-l pe Pulcinella venit să cânte serenade sub balcon:

„Notte e dì v'amo e v'adoro	Zi şi noapte te ador, te iubesc,
Cerco un sì per mio ristoro	Aştept un da pentru ca să-mi revin în simţiri
Ma se voi dite di nô	Dar dacă vei zice nu,
Bella ingrata, io morirô.	Frumoasă nerecunoscătoare, voi muri.
Se non dormite,	Dacă nu dormi,
Almen pensate	Gândeşte-te măcar
Alle ferite	La rănile
Ch'al cuor mi fate;	Pe care mi le laşi în inimă
Deh! almen fingete	Deh, prefă-te măcar
Per mio conforto	De dragul meu,
Se m'uccidete	Dacă (tot) mă ucizi,
D'haver il torto	Că-ţi pare rău.
Vostra pietà mi scemera il martoro.[1]	Mila ta mi-ar scurta martiriul.

Urmează o scenă tipică de *Commedia dell'Arte*, cu garda de noapte care vine şi, sub pretextul amenzii pentru tulburarea liniştii, vrea să-l stoarcă de bani pe turbulent. I se propune amenda sau... alternativele ei: treizeci de „castane" în cap sau douăsprezece ciomege pe spinare. Zgârcit, Polichinelle pretinde că va suporta pedeapsa, dar nu rezistă la nici una şi iese, până la urmă, şi cotonogit şi păgubit.

Tipic pentru *Commedia dell'Arte*, unul dintre cei mai clasici *lazzi fisici*, dar ce legătură avea cu bolnavul nostru ? Nici una, evident; *se presupunea a răspunde gustului public pentru moda italiană* – nu italienizantă, concurentă a Arcadiei *kitsch* de care vorbeam. Gust impus, evident, de Lully şi de acoliţii săi. Molière nici nu-l va include în textul piesei apărut în 1673; dar el era pe moarte. Mai mult, după moartea lui Molière, cupletul simplist şi grandilocvent din care am citat (şi care ocupă *două pagini*) va înghiţi şi scena de teatru, deoarece Lully căpătase deja „drepturi de autor" asupra tuturor creaţiilor dramatice în care figurau scene muzical-dansante ale sale şi va elimina din ele cât mai mult

[1] Molière, *Le Malade imaginaire*, ed. cit., p. 48.

Scanned with CamScanner

dramaticul. Ne-o spune Yves Hucher, care a urmărit acest fapt:

„[...] les deux chansons ne figurent pas dans le livret de 1673; en revanche, l'intermède se réduisait à elles seules en 1674, et elles étaient chantées par «un seigneur Pantalon, accompagné d'un Docteur et d'un Trivelin»" (?!)[1]

Cele două arii nu figurează în ediţia din 1673: în schimb, în 1674, *intermezzo*-ul era format doar din respectivele arii, cântate de «un sinior Pantalone, acompaniat de un Dottore şi de un Trivellino»

...Ce caută aici Pantalone, Dottore, Trivellino ?! Ce legătură are cupletul cu piesa ? Şi de ce să suprimi tocmai bastonada care dădea cât de cât haz *intermezzo*-ului şi avea un sâmbure de dramatic, de acţiune ? E adevărat că Molière era mort; să îndrăznim să sperăm că modificările s-au făcut pentru că nu se găsea un alt actor care să joace scena cu tot atâta haz. Sau că Lully, oricânt de oportunist ar fi fost, era şi el presat de comanda socială, mai exact de comanditarul său regal; dar noi ştim că avea talentul *de a provoca el comanda.*

Molière, aşadar, va aborda, de la Sganarelle înainte, marea tematică; Mizantropul, Avarul, Tartuffe, Burghezul gentilom, Scapin, Argan îşi aşteaptă abia rândul la viaţă. Evident, autorul va răsufla uşurat, putând scrie *pour la ville* şi mai rar *pour la cour.* Dar nu simpla sa opţiune va determina revirimentul repertorial; ci mai cu seamă un alt personaj din însorita Italie. Jean-Baptiste Lully, *alias* Giambattista Lulli, florentinul mai tânăr cu zece ani decât el, va veni la Paris ca tânăr virtuoz al viorii şi va monopoliza interesul curţii.

Molière manifesta un susţinut interes pentru tematica serioasă în teatru; protectorul său, Ludovic al XIV-lea, *nu.* În tot ce va face, de la politica sa internă şi luxul cu care şi-a pauperizat ţara, până la campaniile militare inutile şi de la lipsa de coerenţă a vieţii sale amoroase şi până la lipsa totală de gust în domeniul artistic, regele va rămâne de o imaturitate explicabilă dinastic, aşa cum am văzut. Vom reaminti că suveranul va prefera oricând un foc serios de artificii unei sculpturi oricât de geniale; un spectacol de balet, unei piese oricât de profunde. Spectacolele „de curte" vor deveni fastuoase şi efemere înjghebări de sunet şi lumină, de partituri originale şi ocazionale, de balete în cea mai mare parte alegorice. Trebuie să fi fost un echivalent de epocă a spectacolelor revuistice contemporane nouă, cu tot atât (de puţin) bun-gust ca şi acestea.

Teatrul, lucrarea dramatică propriu-zisă, va deveni un simplu pretext, o înjghebare conflictuală, printre impropriu numitele acte – sau chiar în interiorul lor – strecurându-se, cum am văzut – şi ne-am ferit să insistăm – parazite balete şi cuplete, cu personajele „de rigoare": păstori şi păstoriţe, gitani şi gitane, egipţieni şi egipţiene, mauri şi maure... Dar aceasta s-a ştiut dintru început, de când regele a fost plictisit de tragedie şi amuzat până la lacrimi de farsă; e imposibil ca Molière să nu fi priceput cu cine are de-a face.

El va trebui să se conformeze, probabil ridicând pe furiş din umeri. Va face scenarii pe care le va împănă cu balete, sau scenarii care să se potrivească la balete gata compuse, îşi va deplasa pentru aceste însăilări trupa la încă neterminatul Versailles, la Saint-Cloud sau oriunde poruncea capriciul regal. Şi este interesant de observat că, din acest moment, va apărea un divorţ total între piesele *de cour* şi cele *de ville.* La curte s-au jucat toate înjghebările considerate astăzi "de mâna a doua", gen *La princesse d'Élide*; în oraş s-au jucat toate marile comedii mai sus enumerate şi altele (*Les Femmes savantes, Amphitryon, Dom Juan, Les Fourberies de Scapin, Le Malade imaginaire* etc.) pentru că la Paris domneau legile bunului gust, legea seriozităţii faţă de public, cenzurate de severitatea Academiei şi a oamenilor de litere. La Paris, până şi cel mai gălăgios muschetar analfabet ştia deosebi o piesă bună de una proastă.

---

[1] *Id.*, notă explicativă de Yves Huchet la pagina 60.

Scanned with CamScanner

Le goût aux italiens nu era, dealtminteri, deloc pe placul oamenilor de spirit. Iată-l pe abatele Fénelon, apropiat al cercurilor de „précieuses", preceptor al Delfinului regal, declarându-se, în luările de poziție prilejuite de discuțiile asupra presupusei (i)moralități a dramaturgiei molièreşti, de partea severului prieten al omului de teatru:

„[...] Je ne puis m'empêcher de croire, avec M. Despréaux [1], que Molière, qui peint avec tant de force et de beauté les mœurs de son pays, tombe trop bas quand il imite le badinage de la comédie italienne (subl. ns.)[2]"

Nu pot să nu fiu de acord cu domnul Despréaux că Molière, care zugrăveşte cu atâta forță şi talent moravurile țării sale, decade <valoric> prea mult când imită trăncăneala comediei italiene.

(şi citează în continuare celebrul distih despre sacul scandalos):

...Şi Molière se va depărta de curte. Fiul său, Louis, finul regelui, va muri. Lully va fi numit *Surintendant de Musique* şi va căpăta monopolul asupra oricărei piese în care figura un balet sau o arie a sa. Adică, *şi* asupra a o bună parte din operele lui Molière, pe care va avea dreptul să le schilodească aşa cum voia, sub pretextul de „a nu-l plictisi pe suveran". În câteva ocazii în care regele l-ar fi putut apăra uşor pe dramaturgul şi actorul său favorit, ezită. Lully face paradă de dragoste pentru noua sa patrie, luând poziție alături de cei ce apărau nou-născuta operă franceză împotriva „italieniştilor".

Molière însuşi va trebui să accepte, în piesele *de ville*, *intermezzo*-uri coregrafice. O va face cu spirit şi geniu, ca în *Le Bourgeois getilhomme* sau *Le Malade imaginaire*, dar asta e altceva. Lully triumfă; Molière moare părăsit. Arlecchino îl învinsese pe Sganarelle.

*

Arlecchino – învingătorul învins. La moartea lui Molière şi, apoi, a ilustrului său protector, Commedia dell'Arte, în varianta sa elaborată, cucerise scena franceză în totalitate. Alungați de Ludovic al XIV-lea pentru o farsă de prost gust, în care era vorba de o falsă mironosiță în care tot Parisul a crezut că recunoaşte pe doamna de Maintenon, vor reveni în timpul minoratului lui Ludovic al XV-lea şi nu vor găsi greutăți să se impună.

După moartea marelui dramaturg, curând trupa sa, aflată sub geranța provizoriei a Armandei Béjart, Mademoiselle Molière (prin tradiție, actrițele erau numite domnişoare, chiar când erau măritate şi purtau numele de familie al soțului), va fuziona cu inamicii de-o viață ai dramaturgului, *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, ceea ce va forma, în urma revirimentului de care vorbeam, ***Théâtre des Comediens Italiens Ordinaires du Roi, à l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil*** şi mai apoi ***La Comédie Française***. Scena care dăduse viață pieselor lui Jodelle şi Baïf, tragediilor (şi comediilor) lui Corneille şi Racine, pieselor lui Cyrano de Bergerac şi, după moartea lui Molière, chiar a renăscutelor creații ale marelui dramaturg, sala unde o lojă bine oblonită îl ascundea cândva pe cardinalul de Richelieu, venit *incognito* să-şi audă greoaiele, dar somptuoasele sale tragedii, va fi acum locul unde se joacă piese facile din repertoriul italian, adaptate poate cu nerv, dar nu cu foarte mult spirit, pentru gustul unui secol tardiv.

Să nu nedreptățim excelenta trupă a vremii şi locului, formată din nume de rezonanță nu numai în istoria reprezentării teatrale ci şi a teoriei teatrului: *il cappo-comico* Luigi Riccoboni, Gianetta Benozzi, Thomasso-Antonio Visentini (alias Thomassin, după „specializarea" sa scenică). Vremurile erau ale epigonismului, iar gustul publicului se întorsese spre viață: spectacolului de pe scenă îi prefera spectacolul din sală. Iar măştile

[1] Boileau, al cărui nume complet era Nicolas Boileau-Despréaux.
[2] Fénelon, *Lettre à l'Académie*, în vol. *Le médecin malgré lui*, ed. cit., p. 121.

Scanned with CamScanner

Commediei... vor trece scena în sală, devenind în toată posteritatea, costume de carnaval, ilustraţii numai bune pentru afişe publicitare, modele vestimentare pentru îmbrăcămintea de casă şi ce mai doriţi. Ciudată, neliniştitoare biruinţă a lui Arlecchino şi a tovarăşilor săi.

O singură posibilă excepţie consemnează epoca aceasta: Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. Celebru pentru conversaţia sa, ca şi pentru paginile sale, presărate cu calambururi şi figuri de stil care în epocă au făcut din *marivaudage* un sinonim al conversaţiei uşoare, fără să fie neapărat superficiale, Marivaux era dotat cu o uşurime de condei, care îl face la nici nouăsprezece ani un autor cu opere publicate aparţinând tuturor celor trei genuri literare, al unor parodii foarte gustate după clasici, răsfăţatul saloanelor şi, până la cei şaptezeci şi cinci câţi a trăit, autor al unei creaţii prodigioase. Cititorului de azi opera sa nu-i mai pare aşa de spumoasă cum i-a mers vestea, dimpotrivă, pe alocuri e greoaie, plicticoasă chiar. În schimb, **frapează reflexivitatea cu care scrie, mai mereu meditaţia rupând ritmul creaţiei, fie ea roman sau piesă de teatru, în vicinitatea psihologicului.**

Fără a socoti operele de tinereţe, Marivaux a scris douăzeci şi nouă de piese de teatru (douăzeci şi şapte jucate cu succes variabil), patru romane (două neterminate), a făcut jurnalism (la care a renunţat după ce a fost ruinat de sistemul lui Law), a frecventat toate saloanele literare ale vremii, a murit pensionar regal.

Dintre piesele scrise, şaisprezece s-au jucat la *Théâtre-Italien* şi unsprezece la *Théâtre-français*, căci, pur şi simplu, situaţia ajunsese acolo, delimitarea dintre stilul italian de joc şi cel francez era atât de marcată. Este de spus, totuşi, că nu stilul italian în sine făcuse epocă; mai curând tipurile umane actualizate, măştile, categoriile pe care le impersonau deveniseră celebre. Împreună cu intriga specifică acestor comedii lirice. Toată lumea ştia cine este şi ce face Arlecchino, Lelio, Pantalone, Dottore (în variantele lor franceze) sau mai proaspăt modulatul Pierrot, lunaticul duios şi păgubos. Marivaux marchează biruinţa deplină a lui Arlecchino în teatrul francez (şi, subsecvent, european) **dar nu mai avem de-a face întru nimic cu masca originală. Acum, Arlecchino este liber.**

Este de menţionat aici şi importanţa pe care a avut-o pentru impunerea personajului un actor-cheie al trupei Riccoboni: Thomasso Antonio Vissentini (1682-1739), Debutează la Roma la vârsta de zece ani, într-un rol de prinţesă (ceea ce ar putea confirma că stilul *Commedia dell'Arte* cucerise Italia înainte de a cuceri Europa; căci suntem cu peste cincizeci de ani înainte ca Goldoni să îmbrăţişeze meseria de dramaturg, deci în perioada încă neacademizată a teatrului de măşti). Era atestat a fi

„non seulement un merveilleux comédien, mais un mime et un acrobate accompli"[1]	nu doar un actor minunat, dar un mim şi un acrobat complet.

Aşadar, un actor complet, în buna tradiţie a rolului; or, pregătirea unui asemenea actor nu se putea face, în epocă, decât la şcoala *Commediei dell'Arte.* Dar – nu comediile lui Marivaux vor fi demonstrat abilităţile sale de mim şi acrobat; acelea sunt mai ales comedii "de text". Trebuie să fi existat, cum spuneam, o puternică „modă" italiană, fie şi în modularea sa franceză, care să permită unui actor să-şi demonstreze aceste calităţi, cu grea trudă perfecţionate. Privindu-l pe Vissentini, înţelegem exact spiritul acestui teatru: o figură ingrată, un cap prea mare cu o chelie precoce, de pe care te fixează doi ochi de o şocantă precizie a privirii, pe care actorul zadarnic încearcă s-o îndulcească şi s-o facă mai *„courtoise"*. O privire de adevărat profesionist. A dorit, evident, să-şi creeze propriul său

[1] Pierre-Bernard Marquet, *Notice historique et littéraire*, în vol. Marivaux, *Arlequin poli par l'amour. L'Épreuve. Comédies.* Paris: Librairie Larousse, 1953, p. 6.

Scanned with CamScanner

personaj, o variantă de *zanni* adecvată datelor sale fizice; şi a strălucit sub numele de Thomassin. Dar a fost şi cel care a creat un portret inimitabil Arlecchinilor din piesele lui Marivaux destinate *„aux Italiens"*.

Cele şaisprezece asemenea comedii vorbesc de la sine despre convingerea cu care Marivaux înţelege să scrie pentru „italieni". Citãm doar titlurile a câtorva dintre ele, pentru a sublinia că, dincolo de modă, autorul le dă nume care nu evocă doar ideea piesei, ci maniera scenariilor *Commediei dell'Arte*: *Arlequin poli par l'amour* (1720), *La Double Inconstance* (1723), *Le Price travesti, La Fausse Suivante* (1724) *La Seconde surprise de l'amour* (1727), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *La Méprise* (1734), *La Mère confidente* (1735; aici, *'confidente'* este substantiv, denumind personajul cunoscut, cameristă, rudă, damă de companie sau prietenă care se bucură de încrederea eroinei şi-i dă prilejul să-şi expună gândurile cu voce tare – nn.), *Les Fausses confidences* (1737) etc.

Ele erau, pur şi simplu, modulate de autor pentru a răspunde disponibilităţilor de distribuţie ale trupei mai sus pomenite: Luigi Riccoboni şi cumnatul său Joseph (Mario) Baletti jucau pe cei doi amorezi (Lelio şi Mario); Elena Virginia Baletti, sora primului, juca îndrăgostite; pe lângă Thomassin/Arlequin va mai exista un interesant Trivelin, Dominique (*alias* Pierre-François Biancolelli); dar „steaua" trupei va rămâne Gianotta Rosa Benozzi, care va crea pe inimitabila Silvia.

Arlequin din piesele lui Marivaux va fi foarte pe linia personajului originar, a celui de-al doilea *zanni*: necioplit, mâncăcios, incapabil de mari elanuri decât pentru a-şi salva pielea, dar mare creator de încurcături, limitat şi simplist. Lui însă nu i se va mai opune descurcăreaţa Colombina, ci un nou personaj, ecou a literaturii pastorale (deasemenea pătrunsă în proza şi teatrul francez dinspre literatura italiană, care o preluase şi ea din „zestrea" greco-latină a creaţiilor dedicate ipoteticei Arcadii a tuturor fericirilor).

Acest personaj se va numi, foarte explicit, Silvia şi va fi o combinaţie de Innamorata şi Colombina cu nuanţă pastorală (şi cu o picătură din molièresca Charlotte, victima lui Dom Juan): fata simplă, îndrăgostită de Arlequin, dar pe care situaţia o aruncă într-o condiţie superioară; şi atunci adevărata temă a piesei va fi *„l'épreuve"*, 'dragostea pusă la încercare'. Uneori va ieşi biruitoare, alteori se va lăsa învinsă, ca într-una din cele mai cunoscute dintre comedii, *La Double Inconstance*, de o pasiune mai puternică. Dar notabilă este inserţia, după un nou personaj, a acestei noi teme: **preocuparea pentru a descifra psihologia adolescentei; şi nu a cine ştie cărei odrasle regale, ci a unei simple fetişcane de la ţară**, de ale cărei trăiri nu se mai ocupase până atunci nimeni (decât, cum spuneam, Molière în *Dom Juan*) şi despre care nici nu credem că presupusese cineva până atunci că ar avea un suflet şi simţăminte în el. Să mai precizăm că faptul că e o fiinţă simplă va adăuga verosimilitate confesiunilor ei, ca în candida adresare către prinţul *incognito* din comedia mai sus citată pe care o inserăm mai jos; şi să nu uităm a aminti că *în candoarea ei se ascunde destulă viclenie feminină*:

„SILVIA – Vous rendrai-je malheureux ? en aurai-je le courage ? Si je vous dis: «Allez-vous-en», vous croirez que je vous hais, si je vous dis de vous taire, vous croirez que je ne me soucie pas de vous; et toutes ces croyances ne seront pas vraies; elles vous affligeront; et serai-je plus à mon aise après ? [...] Voilà Arlequin qui m'aime: voilà le Prince qui demande mon cœur; voilà vous qui

SILVIA – Eu să vă fac nefericit ? Parcă aş avea curajul ? Dacă vă spun „Plecaţi" credeţi că vă urăsc, dacă vă spun să tăceţi, credeţi că nu-mi pasă de dumneavoastră; şi nici unul dintre lucrurile acestea pe care le credeţi nu sunt adevărate; or să vă întristeze şi credeţi că eu o să mă simt bine ?... Pe de o parte Arlechin care mă iubeşte, pe de alta Prinţul care-mi cere inima; şi mai sunteţi şi dumneavoastră

Scanned with CamScanner

mèriterez de l'avoir [...] Arlequin m'inquiète; vous me donnez du souci, vous m'aimez trop; je voudrais ne vous avoir jamais connu, et je suis bien malheureuse d'avoir tout ce travas-là dans la tête."[1]

care meritaţi s-o căpătaţi... Arlechin mă îngrijorează, dumneavoastră mă tulburaţi, mă iubiţi prea mult; mai bine nu v-aş fi cunoscut niciodată; şi sunt foarte nenorocită să am toată bătaia asta de cap.

Nici vorbă de declaraţiile de dragoste convenţionale şi prevalându-se de o falsă pudoare, ca în teatrul de inspiraţie italiană pe care l-am întâlnit până acum. *Această fetişcană nu numai că spune ce simte, dar are o inteligenţă suficient de vie pentru a-şi analiza trăirile şi suficientă subtilitate feminină pentru a nu şi le ascunde; mereu la adăpostul sincerităţii faţă de orice acuzaţii şi inconştient făcând din naivitatea sa cea mai rafinată armă de seducţie.* Categoric, Silvia este un personaj al secolului XX.

*

Moartea lui Arlecchino....Şi cea mai bună dovadă în acest sens este piesa *La Répétition ou L'Amour puni* a lui Jean Anouilh, montată în premieră în 1950, la *Théâtre Marigny*, de către compania Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault. Nu va fi ultima menţiune a vreunei măşti a *Commediei*... în literatură; nici nu cred că este cu putinţă să dispară cu totul acest plan referenţial; dar va fi, din mai multe puncte de vedere, un rămas bun al lui Arlecchino. Şi nu se cuvenea să plece altfel decât, în spiritul epocii noastre, printr-o melodramă de factură psihologică. Vom avea, însă, de două ori teatru, căci, din nou, vom avea un procedeu extrem de teatral: *„la mise en abîme"*. O *„mise en abîme"* complicată de faptul că subiectul piesei post-clasice se va repeta, dar... în oglindă.

Pe scurt, acţiunea este aceasta: într-o familie extrem de mondenă apare o Silvia. În dublu exemplar. Tigre (supranumele contelui la al cărui castel se petrece acţiunea) se răzbună pentru o moştenire dezagreabilă montând la castel tocmai *La Double Inconstance*, piesa lui Marivaux despre care am vorbit. Dar – nici una dintre doamnele cercului în care se învârte nobila familie gazdă nu este suficient de ingenuă pentru a o juca pe Silvia. Se apelează la o învăţătoare modestă, Lucile, de care, inevitabil, contele se îndrăgosteşte.

Contesa este perfect placidă faţă de amantele „de societate" (deloc puţine) ale contelui, dar acest nou capriciu ameninţă a se transforma într-o dragoste adevărată. Şi iată-i pe toţi din anturajul lor complotând s-o îndepărteze pe Lucile de Conte, aşa cum personajele lui Marivaux complotau s-o facă pe Silvia să se *apropie* de prinţ. Badinajul devine farsă, farsa devine melodramă, melodrama este pe punctul de a deveni tragedie când Lucile are puterea pe care Silvia nu o avea şi dispare de la castel, sacrificându-şi dragostea. Toată lumea răsuflă uşurată, dar... *Contele dispare şi el*, fără să ştie încotro, s-o caute pe Lucile şi să-i ceară iertare. Dar o va găsi ? Va accepta ea reparaţiile morale propuse ? Finalul este cehovian, personajele recurg la ipoteticul probabil pentru a se consola de situaţia de criză.

După plecarea lui, însă, Héro, un alt personaj clasic (vechiul prieten, acum detracat, ale cărui comentarii îl transformă în *raisonneur* al întregii acţiuni) va provoca la duel pe infamul interpret al lui Arlequin ale cărui minciuni au otrăvit sufletul tinerei fete. *Finalul rămâne deschis; dar este, dacă nu fizic, cel puţin moralmente,* ***moartea lui Arlecchino****, al cărui cinism, pentru prima oară, devine malign.* Viziunea lui Anouilh asupra binecunoscutelor măşti este, poate, mai apropiată de pictura clasică sau de simbolistica zilei de azi; dar am ţinut să menţionăm această piesă ca un exemplu de triplă

[1] Marivaux, *La Double inconstance. Comédie.* Paris: Librairie Larousse, f.a., p. 67-68.

Scanned with CamScanner

reflectare, pe de o parte, iar pe de alta, de demonstrație că orice motiv cultural nu există decât în continuă modulație. Pentru a transforma pe Arlecchino într-un malefic calomniator, trebuie să știi bine că publicul s-a cam săturat de imaginea consacrată a acestuia.

*

Un anti-Arlecchino Să ne întoarcem în secolul al XVIII-lea, în Franța unui contemporan al lui Goldoni și Gozzi: Beaumarchais, care prezintă și el relevanță pentru discuția noastră. Nu pentru că a creat unul dintre tipurile de servitori original până la antonomază pentru categoria sa (se mai spune și astăzi un Sosia, un Automedon, un Arlechin, un Figaro, chiar de către persoane care n-ar putea da prea vaste referințe despre originea respectivelor nume proprii). Beaumarchais n-a folosit „masca" lui Arlecchino în opera sa; a folosit-o în viața sa.

Întreaga serie a lui Figaro – *Le Barbier de Seville ou la Precaution inutile* (1775), *Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée* (1784), *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable* (1792) nu au nimic în comun decât trei personaje centrale (Contele de Almaviva, Rosine, viitoarea contesă și Figaro). Lor li se va adăuga Suzanne, *pendant*-ul lui Figaro, dar și Bartholo, Basile sau ștearsa Marcellinne, iar ultimii trei vor dispărea în ultima piesă a seriei, mutată ca acțiune în Franța.

Figaro, mai întâi, a devenit în integritatea sa un simbol multiplu, antonomază nu numai a unei categorii sociale: un Figaro poate fi un descurcăreț, un om de rând dotat cu multă istețime, un protestatar sau, pur și simplu, un frizer; ba, de la Rossini și Mozart încoace, și un cântăreț (mai amator, ce e drept). Acțiunea primelor două, cele mai bine cunoscute, are ca decor – mai bine zis, fundal – o Spanie de operetă. Figaro, personajul emblemă, este ceva mai spaniol, în sensul că descinde din celebrii *picaros*, categorie mult celebrată în literatură de personaje care își găsesc propriul drum, supraviețuind oricăror vicisitudini, datorită inteligenței native și quasi-imunității la suferință. Numele însuși al personajului vine de la sp. *figa*, 'smochină', ca și mai frecventele Figueroa, Figuas, Figo. Înseamnă, deci, literal, 'negustor de smochine' (o marfă extrem de puțin căutată în Spania, unde smochinii cresc peste tot; un fel de „negustor de piei de cloșcă", după cum i-ar spune Caragiale), dar este un nume ales tocmai pentru rezonanța sa amintind de suspomeniții *picaros*. Dar acțiunea se petrece în „Spania" așa cum, în celebrul său monolog, Figaro își va plasa acțiunea hulitei sale piese într-un serai mahomedan... ceea ce nu-l scutește de represalii, așa cum nici Spania nu-l va scuti pe Beaumarchais.

S-a spus, s-a scris și s-a vorbit mai mult despre *Nunta lui Figaro*, ca una care a avut un destin mai zbuciumat, fie și prin coincidență cu antecamera Revoluției Franceze; dar pe noi ne interesează cu deosebire *Bărbierul din Sevilla*. Pentru că aceasta este scrisă **pe un scenariu clasic**, consacrat de la Terențiu la *Commedia*... Din nou, un dramaturg mizează pe structura de recunoaștere a subiectului pentru a realiza o modulație modernă.

Într-adevăr, nimic mai tipic ca această tramă, cu îndrăgostitul care încearcă, prin diverse subterfugii și cu ajutorul unui valet întreprinzător, să împiedice căsătoria celei pe care o iubește (și care pare a-l iubi și ea) cu un pretendent bătrân. Este scenariul clasic, de la Menandru și Terențiu la *Commedia dell'Arte*, Goldoni și Molière. Beaumarchais operează, fără îndoială, o interesantă **inovare a prototipului, prin comasarea personajelor-măști:**

• **Rosine** va avea și trăsături de Rosaura și de Colombina, existența unei cameriste în casa lui Bartholo unde tânăra e ca și sechestrată fiind într-adevăr neverosimilă: abia are loc un cerber feminin de tipul Marcellinei, guvernanta care nu apare propriu-zis în scenă, ea fiind doar

Scanned with CamScanner

evocată. O vom cunoaşte, împreună cu povestea ei, abia în piesa următoare. De ce această omisiune ? Pentru că o cameristă, am aflat deja de la autorii anteriori, este un „lux" pe care părintele şi-l poate permite, tutorele-pretendent însă nu: ea poate face stăpânei nedorite servicii, de genul corespondenţei secrete, iar, pe de altă parte, ar fi un aliat de nădejde al acesteia întru protestele vizând starea de semi-prizonierat. Şi ar încărca economia dramatică. Am văzut dovada în cele două „Şcoli..." ale lui Molière.

• **Bartholo** (nume adaptat după caraghiosul erou al cărţilor populare, Bertoldo), va comasa în rolul său atât pe Pantalone, cât şi pe Dottore; ba, insinuând că se bâlbâie, Almaviva îl va asocia şi cu Tartaglia: va fi, în acelaşi timp, bătrânul care trebuie păcălit şi ridicolul pretendent; pentru a obţine acest lucru, Beaumarchais îi atribuie, ingenios, postura de tutore, care-i dă puteri nelimitate asupra pupilei sale, conform legislaţiei vremii, dar nu-i interzice să se căsătorească el însuşi cu ea. Relaţiile sunt, din nou, cele molièreşti. De remarcat că a trecut, totuşi, un secol: Bartholo o ţine sechestrată pe Rosine, ca şi Arnolphe pe Agnès, dar nu-i mai poate interzice educaţia. Rosine e la curent cu literatura vremii, ia lecţii de muzică, primeşte corespondenţă, îşi exprimă părerile şi-şi persiflează tutorele cu un sânge rece chiar neverosimil uneori. Bartholo nu poate decât să i-l dea ca profesor de canto pe Basile, singurul în care are cât de cât încredere, şi să boscorodească fără succes împotriva vremurilor:

„BARTHOLO – Euh, euh, les journaux et l'autorité nous en feront raison. Siècle barbare!...	BARTHOLO – Ehe, las'că le arată lor ziarele şi autorităţile. Secol barbar! (de observat că presa, a-servită autorităţii, apare ca reacţionară, nn)
ROSINE – Vous injuriez toujours notre pauvre siècle.	Rosine – Mereu/iar înjuri bietul nostru secol.
BARTHOLO – Pardon, de la liberté; qu'a-t-il produit pour qu'on le loue? Sottises de toute espèce. La liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'encyclopédie, et les drames..."[1]	Bartholo – S-avem iertăciune că am îndrăznit; dar ce-a dat la iveală, mă rog, ca să-l lauzi? Tot soiul de prostii. Libertatea gândirii, atracţia universală, electricitatea, toleranţa, vaccinul, chinina, enciclopedia şi dramele!...

De la drame porneşte indignarea gratuită a personajului; care *nici măcar nu se înşeală*: "drama" citată, o pastorală de fapt, *La précaution inutile*, laitmotivul şi subtitlul piesei, va fi *de trei ori implicată în tentativele Rosinei de a comunica cu Lindor-Almaviva*. Poate că majoritatea conceptelor care au făcut gloria secolului luminilor, printre care libertatea de opinie sau toleranţa religioasă, să i se pară periculoase; iar electicitatea şi legea atracţiei universale – nişte aiureli fără finalitate. **Dar un doctor care se scandalizează împotriva chininei şi a vaccinărilor nu poate fi decât o voită personificare a obscurantismului**. *Bărbierul...* este o comedie clasică; *Nunta...* va fi cea incendiară. Dar în prima *îmbroglio*-ul amoros nu va fi decât pretextul: ironia scriitorului se va polariza în criticarea „retrograzilor". Ne aflăm, totuşi, în antecamera Revoluţiei Franceze.

• **Basile** va fi o sinteză degradată de Brighella şi Tartaglia, construit de Beaumarchais să reprezinte etalonul josniciei interesate: e atât de coruptibil, că e simpatic; şi atât de lipsit de scrupule, că e amuzant. Neplauzibilă totuşi încrederea completă pe care i-o acordă Bartholo *fără a-l plăti*, deşi ştie bine că motorul personajului sunt banii. Evident, cu prima ocazie – şi cu a doua! – Basile îl va trăda în faţa Contelui, ce nu ezită să arunce cu pungi pline, după sfatul lui Figaro:

„De l'or, mon Dieu, de l'or: c'est le nerf de l'intrigue!"[2]	Aur, pentru Dumnezeu, aur, el este nervul/motorul intrigii.

• Cei doi lachei ai doctorului, **La Jeunesse** şi **L'Éveillé** sunt două slugi obişnuite de teatru, mai curând în tradiţia nătărăilor molièreşti decât în spiritul teatrului italian, iarăşi procedee de caracterizare indirectă a stăpânului, atât de obsedat să nu-i fure cineva logodnica, încât nu-şi permite decât un bătrânel şubred şi un nătărău adormit în preajma ei. Dar şi aici autorul are ocazia să-l sublinieze pe Bartholo ca pe un paragon al brutalităţii şi despotismului, atunci când, pentru „leacurile" lui Figaro doctorul le face scandal slugilor:

„LA JEUNESSE (éternuant) – Mais, pardi,	LA JEUNESSE (strănutând) – Păi, zău aşa, când

[1] *Œuvres de Beaumarchais. Théâtre et mémoires*. Paris: Collection des grands classiques français et étrangers chez Coulommiers & Paul Brodard, 1923 p. 111.
[2] *Id*, p. 117.

Scanned with CamScanner

quand une chose est vraie...

BARTHOLO – Quand une chose est vraie! si je ne veux pas qu'elle soit vraie, je prétens bien qu'elle ne soit pas vraie. Il n'y aurait qu'à permettre à tous ces faquins-là d'avoir raison, vous verriez bientôt ce que deviendrait l'autorité."[1]

ceva e adevărat...

BARTHOLO – Când ceva e adevărat! Dacă nu vreau eu să fie adevărat, am pretenţia să nu fie adevărat. Asta ar mai lipsi, să permitem tuturor neisprăviţilor să aibă dreptate, să vedeţi după aceea ce se alege din autoritate!

• **Almaviva** nu este un palid îndrăgostit din teatrul latin, italian sau chiar francez. Pentru că nici nobilii sfârşitului de veac al XVIII-lea nu mai erau marchizii nerozi şi slabi de înger ai lui Molière; depravaţi şi aroganţi, cum au rămas în istorie, erau cu mult mai voluntari, mai inteligenţi, mai culţi şi mai energici decât predecesorii lor cu un secol. Nu va mai fi tânărul de familie bună care, rămas singur prin voiajul de afaceri al tatălui (ne-am întrebat totdeauna ce fel de afaceri ciudate aveau de rezolvat părinţii comediilor clasice de nu-şi puteau lua feciorii, lăsaţi acasă în grija slugilor corupte sau coruptibile; şi dacă aceste călătorii aveau de-a face cu bigamia şi cu... perspectiva altor recunoaşteri viitoare de fii şi fiice nelegitime). Almaviva este întreprid şi hotărât, este acela care, îndrăgostindu-se de o necunoscută, nu ezită s-o urmărească de la Madrid la Sevilla, să-i facă dragostea lui cunoscută, s-o cucerească (sub un nume fals, pentru a fi sigur că ea iubeşte omul, nu nobilul) şi s-o răpească Cerberului ei. Ba chiar, să preia rolul obişnuit al valetului şi să pătrundă în casă travestit de două ori, reuşind, dacă nu să comunice integral cu Rosine, cel puţin să-l păcălească pe Bartholo.

• **Figaro**, în sfârşit, deţine toate calităţile unui Scappino sau Sbrigani, inclusiv lipsa lor de scrupule, dar este un personaj mult evoluat faţă de aceia: nu numai pentru că nu mai are ca argument exclusiv câştigul, dar şi pentru că *el însuşi* este cu totul alfel. Mai întâi, are o individualitate şi o personalitate, mai mult decât o mască; pe urmă, este un spiritualizat, autor dramatic (fluierat, dar...) şi liric, cu o bogată experienţă de viaţă şi o filosofie care, în ceasuri de inaniţie, nu-l îndeamnă să fure (cum, vom afla, a fost învăţat) ci să-şi reia vechea meserie de bărbier. Este şi el un om al secolului său şi, dincolo de aparenţe, un reproş mascat pentru societatea care făcea ca un om de valoare să ajungă la alternativa umilă de a rămâne bărbier păgubos sau a deveni sluga unui nobil. Şi este, mai presus de orice, *alter-ego*-ul autorului. Sau al oportunismului acestuia.

Avem, aşadar, de-a face cu tot inventarul de procedee al *Commediei dell'Arte*: povestea de dragoste, travestiurile, cele două tentative nereuşite dinaintea succesului, ridiculizarea bătrânului amorez, pedepsirea zgârcitului etc. Lipseşte un singur lucru din reţetă aristoteliană: *recunoaşterea*. Este cel mai slab element al intrigii clasice, dar cu atât succes de public încât, nu ai decât o alternativă: ori admiţi că Aristotel avea dreptate şi că asemenea *happy-end*-uri lacrimogene „prind" la public, ori dai vina pe orizontul de aşteptare care a învăţat spectatorii cu o reţetă şi reuşita ei se bazează pe structura de recunoaştere, ca refrenul unui cântec învăţat pe derost într-o limbă pe care n-o cunoşti.

Recunoaşterea va apare totuşi în următoarea creaţie a lui Beaumarchais din domeniul dramatic, în *Le Mariage de Figaro ou La Journée folle*. Va fi, la sfârşitul actului al III-lea, recunoaşterea lui Figaro drept fiul pierdut de către părinţii săi naturali, mai întâi de mama (suspomenita Marcelline) apoi de tatăl său, (nimeni altul decât doctorul Batholo, căruia i-a făcut multe zile fripte, înainte de a-i fura bogata logodnică şi după aceea). Va fi o recunoaştere atât de trasă de păr (în ciuda pregătirii terenului de către autor încă din actul I) încât nu poate avea decât o singură explicaţie: *Beaumarchais a vrut să ridiculizeze şi să stigmatizeze pentru totdeauna procedeul*. Personajele, ridicate deodată la statutul de părinţi suferă, de altfel, *un asemenea reviriment comportamental încât devin strict inutile din perspectiva comicului de caractere*; rămân funcţionale totuşi în comicul de situaţie, mai ales în scena finală a ultimului act, o altă parodie „în lanţ" a recunoaşterilor, dezvăluirilor şi căsătoriilor care încheie, prin tradiţie, o comedie clasică. Scena, care ocupă mai bine

[1] *Id.*, p. 122.

Scanned with CamScanner

de jumătate de act, este scrisă cu mare vioiciune şi este, în sine, o reuşită a genului: "legată", motivată interior, remarcabilă prin actualizarea structurii păcălitorului păcălit, lăsând exact atâta din final deschis cât să ne oblige la problematizare. Se reciteşte şi se răsciteşte cu plăcere; este un moment de teatru în sine, putând face subiectul unui scurt spectacol autonom. Dar ceea ce afirmăm este că, **dincolo de talentul dramaturgului, străbate şi plăcerea caustică a persiflării unor reţete deja răsuflate**. Procedeul va şi cădea în desuetudine imediat după aceea.

Le Mariage de Figaro este în sine atât de diferită faţă de precedenta, încât nici nu pare scrisă de acelaşi autor. Prima este o falsă comedie de situaţie, ascunzând în fond o comedie de caracter. A doua este un fals vodevil... nemaiascunzând nimic. În numai câţiva ani (după 1775, cînd a fost scrisă prima), critica socială căpătase asemenea inflexiuni curajoase încât nu se mai miră nimeni că personajul negativ (unicul) este nobilul ce-şi ia prea multe libertăţi faţă de supuşii (dar mai ales supusele) a căror singură preocupare, de conivenţă, este drept, cu părăsita contesă, este să-l tragă sistematic pe sfoară, refuzându-i şi bruma de autoritate pe care nici n-ar fi visat altcândva să i-o conteste. Dar disprețuitul şi înfumuratul conte pe care fiecare îl joacă aşa cum vrea era eroul, personajul pozitiv, îndrăgostitul intrepid din opera precedentă. Poate, din 1775 în 1784 (când, după multe interdicţii din partea lui Ludovic al XVI-lea personal, cu multe intervenţii, până la aceea a Mariei Antoinette, care va interpreta, se pare, pe contesă când premiera absolută se va juca, în sfârşit, la curte), poate, cum spuneam, în cei nouă ani care trecuseră, ani de mare efervescenţă socială, evoluţia personajului va părea mai puţin marcantă. Dar pentru cititorul de astăzi, care le poate citi *seriatim*, diferenţa este ca de la cer la pământ. Şi diferenţa va fi şi mai vădită între aceasta şi ultima piesă din serie, *La Mère coupable*.

Întregul conflict al piesei se bazează pe mult-hulitul *droit du seigneur, jus primæ noctis*, dreptul seniorului de a se bucura de prima experienţă erotică a oricărei fecioare de pe fieful său, dar *numai în noaptea nunţii*. Avem de-a face, cum spuneam, cu o hiperbolă atribuită pe nedrept Spaniei de operetă unde se desfăşoară acţiunea. Acest real privilegiu medieval nu mai era de mult o problemă. Pe la 1300, John Balliol, la îndemnul lui Edward I, este cunoscut a fi reinstaurat *jus primæ noctis*, cu scopul de a-şi atrage vasalii autoexilaţi înapoi pe moşiile lor. La sfârşitul secolului al XVIII-lea mai subzista în foarte puţine locuri din provincii izolate ale Franţei regale; în cel mai rău caz, era o sursă de venit, familiile de nuntaşi fiind bucuroase să răscumpere virtutea miresei cu o sumă oarecare. Voltaire se ocupase de subiect: îi dedicase un articol în al său *Dictionnaire philosophique* (1764), unde îl luase ca exemplu al unor privilegii arhaice acum devenite inumane: înainte de aceasta, îi dedicase o comedie moralistă (*Le Droit du seigneur*,1762), în care tânărul nobil înaintat în concepţii îşi substituie ceasul de plăcere cu o exhortaţie la virtute. Mai era atestat prin Burgundia. În Spania oamenilor cu frică de Dumnezeu şi cu *honra*, n i c i o d a t ă n - a f o s t î n v i g o a r e u n a s e m e n e a d r e p t. Era deci limpede oricărui cunoscător al dreptului feudal cât de transparentă era aluzia lui Beaumarchais. De unde şi persecuţiile.

Oricum, nu de exercitarea acestui drept este vorba în piesă, el fusese deja abolit de conte, ci despre răscumpărarea sa furtivă şi despre şantajarea miresei, Suzanne, care nu se lasă intimidată:

„LE COMTE – [...] Et, tu me le promets? Si tu manquais à ta parole... entendons-nous, mon cœur: point de dot, point de mariage.	CONTELE – Deci, îmi promiţi? (să vină la întâlnire, nn) Dacă nu te ţii de cuvânt, drăguţă, să fie clar: nici tu nuntă, nici tu zestre.
SUZANNE (faisant la révérence) – *Mais aussi,*	SUZANNE (cu o reverenţă) – Dar, fără nuntă,

Scanned with CamScanner

point de mariage, point de droit du seigneur, monseigneur."[1]

nu există nici dreptul stăpânului, stăpâne...

Într-adevăr, conflictul este oarecum fără obiect, ştiut fiind că orice femeie isteaţă, mai ales o subretă de teatru, nu dă nici o importanţă unor asemenea propuneri, cu atât mai puţin când are asigurat spatele, prin atotştiinţa şi complicitatea nevestei înşelate. Dar iată-l pe Figaro devenind brusc un monument de gelozie, poate singura trăsătură "spaniolă" a caracterului său.

Din acest punct de vedere, partea cea mai slabă a piesei o constituie tocmai celebrul monolog de la începutul actului al cincilea. Într-adevăr, în punctul culminant al acţiunii, când toţi spectatorii, avizaţi sau nu, abia aşteaptă să vadă ce va ieşi din planificata schimbare de vestminte dintre Contesă şi Suzanne (o ingenioasă adaptare a unui procedeu de teatru italian, nu altul, esenţialmente, decât în *Preţioasele ridicole*) şi din problematica întâlnire de sub castani, ginerică ne ţine de vorbă, preţ de trei pagini de monolog îndârjit, povestindu-şi viaţa şi glosând, aşa cum a mai făcut-o deja pe parcursul piesei, asupra nerecunoştinţei domnului Conte. Moartea oricărei tensiuni dramatice.

Poate mai nimerită ar fi fost inserarea acestui monolog la început, unde ar fi creat un oarecare efect de *suspense*; oricum, se pare că a fost prima pagină scrisă din operă, prima reluare a personajului deja iubit de publicul francez. Dovadă că, în ciuda protestelor interpreţilor, monologul este de regulă omis din mai toate montările. E prea personal şi oarecum autonom, prin el vorbeşte prea mult Beaumarchais (care nu ne mai interesează) şi prea puţin Figaro; iar referinţele istorice distrug interesul.

Dar problema nu e dacă are sau nu obiect conflictul, ci că, **după numai zece ani, iată-i pe vasalii dintr-o piesă de teatru îndrăznind să se supere pe senior pentru că îi face curte unei cameriste, ba şi să-l pedepsească *prin ridicol* pentru această „insultă"**. Vremurile se schimbaseră, într-adevăr, foarte mult. Peste cinci ani, ghilotina îi va pedepsi în masă pe nobili pentru prea îndelungata lor existenţă.

Cu *La Mère coupable*, Beaumarchais bate orice recorduri în materie de reviriment de personaj, întrecându-l chiar şi pe proteicul Sganarelle al lui Molière. Şi nu neapărat în bine. Dimpotrivă. Am avut, aşadar, un Figaro - Arlecchino sau Scappino; am avut un Figaro revoltat, gata să facă mai mult decât farse stăpânului său, dacă înţelepciunea femeilor nu l-ar fi salvat, transformând tragedia în vodevil. Iată-l acum pe Figaro îmbătrânit, „cuminţit", neplauzibil pocăit chiar, regretându-şi impetuozitatea tinereţii

„FIGARO *(vivement)* – *[...] Ma récompense est de mourir chez vous. Jeune, şi j'ai failli souvent, que ce jour acquitte ma vie! O ma vieillesse ! pardonne à ma jeunesse; elle s'honorera de toi.*"[2]

FIGARO – Răsplata mea va fi să mor la casa dv. Dacă, în tinereţe, v-am greşit adesea, fie ca această zi (e ziua în care a dejucat un complot ce ar fi ruinat averea şi viaţa de familie a cuplului Almaviva – nn.) să-mi răscumpere greşelile întregii vieţi. O, bătrâneţe, iartă tinereţii mele; tinereţea mea se va mândri cu tine.

Avem de-a face, altfel, cu o Suzanne palidă şi plicticoasă în nestrămutata sa credinţă faţă de Contesă şi cu un Figaro care cu greu ne mai aminteşte personajul *perpetuum mobile* din primele două piese; prea tocita sa capacitate combinatorie îl face să greşească (din punctul de vedere al structurilor dramatice, desigur) atât de copilăreşte, ignorând evidenţa şi căutând neverosimilul, încât nu-i mai rămâne autorului decât să apeleze la *deus ex machina*, în varianta sa modernă: la noroc. Sincer, o piesă aproape

[1] *Id*,. p. 231.
[2] *Id*., p. 334.

Scanned with CamScanner

nepublicabilă şi sigur nereprezentabilă; dacă n-ar fi semnată de Beaumarchais, n-ar prezenta nici interes documentar. Şi-atunci, *cui bono* ?

Beaumarchais scrisese *Le Barbier de Seville* şi *Le Mariage de Figaro* în Franţa, plasându-le într-o Spanie ipotetică; va scrie *La Mère coupable* în exil în Ţările de Jos, alungat de Revoluţia căreia versatilitatea scriitorului şi omului de afaceri îi părea suspectă; îi va plasa acţiunea în Franţa, contele va redeveni personajul pozitiv (măcar prin pre-ocuparea sa în privinţa onoarei) şi va fi o comedie de intrigă. O va scrie în speranţa de a reintra în graţiile Restauraţiei: este un pelerinaj la Canossa. Din cele ce cunoaştem despre personaj, nu va fi avut prea multe probleme de conştiinţă ca s-o scrie. Oricum, nu-i va mai folosi la nimic.

*

Sub specie danubiană Teatrul românesc cult, în mod neaşteptat poate, nu va începe sub auspicii filo-italiene, deşi va fi primordial satiric. Discuţia propriu-zisă despre începuturile sale o vom face în altă parte.

Arlechini şi Colombine, cum e de aşteptat, nu avem încă în teatrul românesc aflat abia *in nuce*. Ei vor apărea abia în generaţia următoare, odată cu renunţarea la amatorism şi constituirea trupelor de teatru profesioniste. Căci, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, teatrul încetează a mai fi o artă ocazională şi devine o prezenţă constantă în viaţa românilor, cu precădere în viaţa claselor medii şi chiar inferioare – mica şi mijlocia burghezie, studenţi, mici intelectuali, lucrători, mici funcţionari etc. – care vor dori nu numai să participe la deciziile politice, dar şi să-şi revendice o artă pe măsură.

Într-un anumit sens, în sensul în care evoluţia claselor sociale este istoric constantă, **procesul va repeta, la distanţă de un secol şi jumătate, ceea ce s-a întâmplat în Italia cu *Commedia dell'Arte***. Cu diferenţa că în aceste trupe româneşti, până la cristalizarea definitivă, „măştile" (respectiv personajele-cadru) *nu* vor fi creaţii endemice, ci simple imitaţii ale structurii trupelor dramatice franceze, italiene etc. Vom avea, aşadar, ingenue, cameriste, femei păcătoase (adică rele; termenul de *vamp* o va mai aştepta încă un secol pe Theda Bara), bătrâne amorezate ridicole (şi bătrâneţea începea, vai, pe la patruzeci de ani), amorezi, valeţi, bătrâni ridicoli, părinţi şi copii regăsiţi – tot asortamentul care furniza material combinatoriu trupelor de turneu ca şi celor de reşedinţă.

Nu putem insista îndestul asupra faptului că teatrul, departe de a mai fi o manifestare ocazională, într-o sală privată, în care o „partidă boierească" se aduna să facă haz de adversarii „politiceşti" prin pana unuia dintre ei, devine tot mai mult o artă a marelui public, care se va deprinde cu prezenţa constantă în sălile de spectacol. ***Şi, până să devină vocea cetăţii, ca la jumătatea secolului, teatrul va fi zâmbetul ei.*** Iar publicul obişnuit ("cinovnici" – mici funcţionari –, mici negustori şi negustorese sau chiar slugile lor, ofiţeraşi sau gradaţi, învăţători etc.; dovadă stau personajele din cânticelele comice ale lui Alecsandri, Millo, dar şi Iorgu sau Costache Caragiale) **preferau polarizarea comodă a teatrului italian: *stăpâni nerozi şi slugi isteţe*, mai măgulitoare, de altfel, pentru orgoliul lor.**

Odată apărută, categoria pitorească a slugilor va fi repede modulată cu inteligenţă de dramaturgii valoroşi ai epocii; şi camerista va deveni hazoasa Safta ţiganca din piesele lui Alecsandri, iar valetul va deveni savurosul Stănică din *Muza de la Burdujeni*, amestec de naivitate şi bun simţ. Dar despre aceştia s-a mai vorbit. Să trecem mai bine în revistă câteva „embrioane" ale categoriei, prealabile acestei prime epoci referenţiale.

Scanned with CamScanner

În *Comodia vremii*, mai cunoscută sub supranumele de *„Franţuzitele"*, Costache Facca (1801-1845) nu e departe de mentalitatea clasei superioare în privinţa reticenţelor manifestate în faţa progresului. Sau, poate, mima numai această atitudine, pentru a răspunde orizontului de aşteptare estetică a unui public de tranziţie; căci comedia a fost reprezentată în 1835. Altminteri, era cunoscut ca un om cu vederi progresiste, în domeniul social ca şi în cel cultural; prieten, e adevărat, cu Eliade.

Nu ne interesează aici tipologia socială a piesei; dincolo de comicul de limbaj şi – parţial – cel de moravuri, piesa este mai curând o articulare de tablouri vivante, de scene de gen cu efect în epocă: părintele de modă veche care deplânge depravarea tineretului sub influenţa modei occidentale, snobismul fetelor şi galanteria searbădă şi interesată a curtezanilor lor, speranţele mamei că noile moravuri îi vor procura doi gineri străluciţi pentru odrasle, scena de salon (uşor redundantă), în sfârşit, bătrânul tată care pune piciorul în prag şi-i dă afară fără menajamente pe nepoftiţii cavaleri.

Dar, dincolo de personajele principale, mai există acea „linie" foarte vie a slugilor. Vorbim de *„Mariuţa, slujnica lui Ianache"* şi de *"Stan, slugă lui coconul Dimitrache"*, unul dintre curtezani. Ei, deşi convenţional-moralişti din misteriile medievale încoace, prezintă, în ciuda lipsei de tradiţie locală, caracteristicile categoriilor lor, aşa cum i-am văzut şi la Molière: slujnica, stâlp al casei, este apărătoarea bunului simţ în comportament şi a opticii bătrânului tată:

„MARIUŢA (singură): Lucru vrednic de mirare, parcă ar fi un făcut.
Îi vezi cum se face ziuă (pe curtezani, nn.)*, te-apucă din aşternut;*
Parcă ar dormi pe poduri (străzi pavate, nn.) *cum deşchizi* (uşa dimineaţa, nn.) *de ei să dai...*
Are dreptate boieru, ăştia sunt nişte crai.
Iar ele duşmance casii ! n-au minte nici d-o para,
S-or mai mărita şi ele când mama s-o deştepta!
[...] Dar o s-o duc cu tăcerea, ca să râz apoi din greu
Când le-oi vedea sângurele şi-ntristate cum ştiu eu.
[...] Cât sunt eu de desfrânată, dar mai-mai că m-a-ntrecut (Elencu, fiica cea mare – nn.)
Numai eu îi ştiu adâncu şi ce pasuri au făcut...
Unu, c-ar fi plin de haruri, altu, iar, c-ar fi frumos,
Dar de-abia îi zice bine, şi ea prinde bucuros.
Păcat de bietu boieru, c-o să-l facă, într-o zi,
De batjocură s-ajungă şi de toţi a se huli [...]"[1]

Servitorul, şi mai cinic, prezintă un punct de vedere mai... lumesc, mai generalmente social, în privinţa tribulaţiilor sentimentale ale tânărului stăpân. Consultat de către acesta asupra intenţiilor maritale, el face chiar o sociologie a căsătoriei care este, mai curând, a autorului la modul direct:

„STAN – Era vreme înainte, pă când tot să mai putea
Un tânăr să se însoare, s-aleagă pă cin-or vrea.
Dar acum nu se poate, trebuie să socoteşti
Că e lucru anevoie muierea s-o mulţumeşti.
Va[2] *telegari şi caleaşcă, va mantele, pălării,*
Ş-îmbrăcată după moadă, s-o duci tot la sindrofii.
Casă-i trebuie deşchisă (să primească vizite continuu – nn.)*, croitorii să nu stea,*
Din Lipscani să n-o destinză (să nu se desprindă, – nn.)*, să dea bani pă ce-o vedea.*
Să zicem că are zestre, şi că o să cheltuieşti,
Să-i faci toate după voie, numai ca s-o mulţumeşti;

[1] *Începuturile teatrului romînesc*. Bucureşti: Editura Tineretului. 1963, p.114-121, selectiv.
[2] Va – aici, cu sensul de 'sunt necesare', 'trebuie'.

Scanned with CamScanner

[...] Dar să-ntâmplă fără veste să vii acasă-ntr-o zi
Şi să dai peste-alt în locu-ţi, fără a te socoti.
[...] ş-apoi cine-i vinovat ?
Cine e hulit în lume ? ticălosu de bărbat!
Atun' să mai vezi ponosuri de beţiv şi de curvar,
Că i-ai prăpădit şi starea, c-ai fi sec (netot – nn.) *şi cărturar* (cartofor – nn.)
Iată că eu mai-nainte şi din vreme ţi le spui,
Peste fo câteva zile să nu te-auz: Ce făcui !
DIMITRACHE – *[...] Bravo, slugă credincioasă, tu de multe m-ai scăpat,*
De nu erai, cine ştie în ce m-aş fi încurcat !
Dar să ştii c-oi să fac curte, dă-mi curând să mă gătesc
Că e soarè deseară...
STAN - *Astfel te îngăduiesc."*[1]

Amploarea monologului îngăduit unei slugi de teatru nu trebuie să mire; personajele, în general, în această fază incipientă, vorbeau în tirade – influenţa dramei în versuri în epocă – cerute serios de interpreţi sau scrise de autori; cu atât mai mult personajele-*raisonneurs* ale piesei: slugile. Şi apoi, *aparté*-ul încă nu se instalase între procedeele scenice curente ale dramaturgiei româneşti.

Cu totul altfel va sta situaţia într-o altă piesă de început, *O bună educaţie*, de Costache Bălăcescu (1800-1880), scrisă înainte de 1866, când autorul devine membru al Comisiei Teatrale bucureştene. Piesa, romantică şi destul de factice, plină de clişee, îi va atrage atenţia sufleurului M. Eminescu care o va pomeni mai târziu, într-un zadarnic apel la reabilitarea memoriei uitatului scriitor. Dar, dacă clişeele trebuiau să mulţumească Vetele şi Zţele cititoare de *Mistere ale Parisului* şi amatoare de recunoaşteri paterne de ultim moment, autorul, grijuliu, şi-a luat revanşa în personajul Catincăi, „fata, slujnica Elizei". Mai emancipată decât Mariuţa, Catinca are un punct de vedere cu mult mai realist asupra faptelor.

În actul al III-lea, juna Eliza, măritată la insistenţele tatălui cu vârstnicul Măzărescu, om al legii, pregăteşte *in extremis* fuga cu iubitul ei, tânărul Galantescul (înduioşător, simplismul onomastic). Venit, chipurile, să felicite pe proaspeţii căsătoriţi, Galantescul recită câteva catrene producţie proprie în care îşi anunţă, la modul aluziv, intenţia de a dispărea cu iubita. Oameni din altă generaţie, mirele Măzărescu şi tatăl miresei, negustorul Briganovici (!) nu pricep mare lucru din respectiva declaraţie şi îi dau tânărului lecţii de stilistică, mai exact de claritate a stilului. Catinca, isteaţă, n-a scăpat nimic:

„BRIGANOVICI – *Ha! Frumuşel cântec, şi versurile n-ar fi tocmai urâte, numai înţelesul le este cam întunecos.*
MĂZĂRESCUL – *[...] Eu nu le înţeleg de loc, nu sunt româneşti.*
CATINCA *(la o parte)* – *Ba eu, zău, le înţeleg de colo până dincolo; numai omul naibii...* (ce trebuie, aceea nu pricepe – nn.)
ELIZA – *[...] va face şi mai bune, căci se vede că are firesc talent la aceasta; şi apoi şi tinereţile ajută mult la orice.*
CATINCA *(încet)* – *Încep a număra bobârnacele. Taie unul!*
MĂZĂRESCUL – *[...] vedem cei mai mulţi tineri că nu plătesc nimic pe lângă un om copt la mine, copt la cap, copt la inimă.*
CATINCA -*...Copt la pept, copt la oase...*(calamburul este, evident, între 'copt'- matur şi 'copt'- bolnav, beteag – nn.)"[2]

[1] *Id.*, p. 124.
[2] *Ibid.*, p. 235.

Scanned with CamScanner

O altă scenă de gen, cu tatăl silit să-şi dea fata şi averea curajosului iubit care se opune astfel orbirii părinteşti cauzate de intrigile mamei vitrege, vom găsi şi în *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*, de Costache Caragiale. Este un fragment *mis en abîme*, singurul pe care oropsiţii actori apucă să-l repete între vicisitudinile care impietează activităţii lor normale, ilustrare a poziţiei trupei în faţa celor străine. Dar acolo, dată fiind şi scurtimea textului, nu apucăm să înţelegem dacă şi cum anume, în respectiva melodramă, apar figuri semnificative de slugi.

În rest, cum spuneam, **slugile, oricât de pitoreşti, nu vor căpăta rangul de motor al acţiunii, de născocitor de *trappole* prin care să păcălească vigilenţa bătrânilor**, aşa cum am văzut la Molière şi Beaumarchais. Personajul-cheie va rămâne eroul/eroina, sub specie dramatică (haiducul Tunsu, Radu, Despot) sau comică (Chiriţa & co). Acel personaj numit Leonil/Leonaş, tânărul monden şi dezgheţat (*un lion*, în jargonul epocii), împreună cu Luluţele şi Marghioliţele pendante, vor forma o sinteză de *Innamorati* şi *Zanni* mai pe gustul şi pe înţelesul epocii. Arlecchino şi Colombina vor deveni, cum vom vedea, Stănică şi Safta, comentatori *in petto* ai ridicolului ssăpânilor şi mai ales stăpânelor.

Să nu uităm însă că teatrul românesc a stat la începuturi (şi acum stă din nou) sub semnul interpretului principal, pentru care se scria – sau care îşi scria singur – rolul: Costache şi Iorgu Caragiale, Matei Millo, Mihai Pascaly, Aristizza Romanescu, cum astăzi oamenii se duc să-i vadă pe Horaţiu Mălăiele, Maia Morgenstern, Marcel Iureş sau Florin Piersic. Devenită personaj secundar, "masca" servitorului va fi reabilitată în alt veac.

*

Cortina cade peste decorul clasic al „teatrului italian", consacrat pentru toate teatrele lumii: o stradă de oraş renascentist. Într-o parte – casa lui Si'or Pantalone. În cealată – casa lui Dottore. „Cutia" scenei italiene s-a închis, ca o ladă de păpuşar, în interiorul căreia „măştile" pline de viaţă stau dezarticulate dezolant. Arlecchino, Pantalone, Colombina, Pulcinella, Pierrot au devenit costume de carnaval.

Am încercat să le evocăm aici, pe rând sau în bloc, nu neapărat în litera epocii lor (care epocă ?) dar veşnic în spiritul care le-a dat naştere. Să ne fie scuzată preferinţa pentru unul dintre ele, ni s-a părut emblematică pentru întregul fenomen. Probabil că, la o analiză minuţioasă, fiecare dintre ele s-ar fi dovedit la fel de complexă şi cu „rădăcini" la fel de multiple. Dacă n-am reuşit pe deplin, avem drept unică scuză faptul că nu ni s-a părut atât de importantă privirea generală, cât aspectul lor iradiant: acesta ţine de acceptarea şi modularea lor în diverse spaţii etno-culturale şi diverse epoci. Dar critica literară şi suratele ei este, cum spunea Taine, un monstru care se hrăneşte cu cadavrul literaturii.

Împletirea, întretăierea, hibridizarea teatrului popular italian cu atâtea alte forme estetice (dramatice sau nu) e însă dovada cea mai bună a vitalităţii sale. Nu ne raliem celor ce deplâng distrugerea „purităţii genului". Puritatea poate avea relevanţă pentru munca de laborator; viaţa înseamnă adaptare, adică evoluţie; **puritatea teatrului înseamnă să placă, *adică să prevadă încotro evoluează orizontul de aşteptare al publicului***. Dacă am reuşit să dovedim aceasta, ne-am îndeplinit cât de cât intenţia. *Commedia dell'Arte* a supravieţuit în continua ei schimbare.

Ova ovam vivendo varia fit.

Scanned with CamScanner

Capitolul al V-lea –
Caricatură şi pledoarie *pro domo*.
Autoportretele teatrului

"...Dar apoi noi, o adunătură de niște copii, goniți din toate părțile, făcând repetiții pin bufet, pin garderoape, pe acasă, și în ziua reprezentației, mai totdeauna fără decorații – pentru că ar fi o crimă să pretindem. Mă mier, zău, cum la reprezentație nu ne lovim în capite ?"
(C. Caragiali – *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*)

Teatrul în faţa oglinzii. Când anume a devenit textul dramatic autoreflexiv, nu în sensul examinării teoretice a resorturilor care guvernează strict scriitura sau în sensul vreunei banale *captatio benevolentiæ*, echivalentă cunoscutului *plaudite*, cât în sensul **folosirii resurselor emoţionale ale acestui microcosmos pentru ca, prin ridicarea perdelei care ascunde anumite mecanisme, să dezvăluie celor ce priveau povestea de după poveste, odată cu un întreg univers uman ?**

Desigur, s-ar zice, aceasta a trebuit să se întâmple odată cu reabilitarea sa morală şi estetică, odată cu ridicarea interdicţiei care scotea înafara naturalului impersonarea, ca o superstiţie mai presus de înţelegere, odată cu reclamarea rolului său de formator de opinie a cetăţii. Sau, cel puţin, teatrul a trebuit să ajungă, nu numai suficient de temut, dar şi conştient de importanţa sa axiologică, de valoarea sa estetică măcar, pentru a îndrăzni să pledeze *pro domo*, pentru a avea curajul să se apere *şi să-şi apere*, principial, rostul estetic. Ceea ce ne-ar aduce în perioada romantică, în epoca marilor prefaceri, cuprinsă între sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XX-lea. Va fi fost perioada în care Marie Antoinette va juca pe Contesa Almaviva în premieră absolută; şi pentru că nu dorea să joace cu sala goală, o va umple cu slugile palatului; când Mozart făcea parte din aceeaşi lojă masonică cu împăratul Iosif al II-lea, când arta nu va mai fi un simplu divertisment comandat ocazional pentru a însoţi un vin bun sau o mâncare specială.

...S-ar zice. Dar abia structurat genul dramatic, în zorii existenţei sale, abia pantele dealurilor ce duceau spre Acropole vor fi fost pietruite, pentru ca spectatorii întrecerilor dintre corurile de satiri să nu se aşeze direct pe pământul gol, se va face simţită plăcerea noii forme de persuasiune emoţională de a se autoparodia, de a lua în râs cu mijloacele genului nu numai seriozitatea evenimentului, dar şi seriozitatea manifestării dramatice, încă incomplet dezbrăcată de aspectul său esoteric. Aristofan este singurul care a ajuns la noi; nu va fi fost singurul care a făcut-o.

Scanned with CamScanner

Probabil că este vorba, atunci, de ceva care ţine de eternul uman, de discernământul, uneori dus la extrem, care a dus specia înainte prin autoreflexivitate, examinându-se continuu, dar şi împiedicând-o să se ia prea în serios, adică să înceteze de a fi o specie de animale puternic sociale, discernământ pe care îl numim *simţ al umorului*. *„- De unde să ia asta ?"* întreabă un personaj de comedie antică şi primeşte, foarte serioasă, replica: *„- De la coregi !"*Abia instalată, convenţia dramatică iese din sine, descoperindu-şi o importantă resursă: extra-textualul, recursul la fatic şi referenţial.

Cinstiţi sau huliţi, asociaţi cu vagabonzii şi cu păgânii, uneori *obligaţi de împrejurări să se alieze cu aceştia*, oamenii de teatru şi-au dus cu oarecare nepăsare sau, cel puţin, cu relativ stoicism, crucea înainte, oprindu-se din când în când să constate comicul situaţiei tragice în care se aflau. **Bufonul regelui putea să ia bătaie, dar se bucura de o impunitate de care nu se bucura nici curteanul, nici prinţul de sânge: *libertatea de a zeflemisi***. Autoportrete tot mai frecvente ale teatrului vom putea, aşadar, găsi înainte de secolul al XVIII-lea, mai exact în Renaşterea care începe să pună preţ pe tot ce este îndemânare umană şi efort creator.

Shakespeare are deja curajul de a-şi pune cel mai cunoscut personaj să sară cu convingere în apărarea actorilor într-un schimb de replici devenit emblematic meseriei:

„HAMLET – [...] Good my lord, will you see the players well bestow'd ? Do you hear, let them be well used; for they are the abstract and brief chronicles of their time: after death you were better have a bad epitaph than their ill report while you live. (subl. ns.)	HAMLET – Bunul meu domn, vrei să te ocupi de găzduirea actorilor ? Fii atent, să fie bine trataţi; căci ei sunt cronica scurtă şi obiectivă a vremurilor lor: mai câştigat eşti să ai un epitaf rău după moarte, decât să te vorbească ei de rău cât eşti în viaţă.
POLONIUS – My lord, I will use them according to their desert.	POLONIUS – Măria-ta, îi voi trata după cum merită.
HAMLET – God's bodykins, man, better: use every man after his desert, and who should scape whipping ? Use them after your honour and dignity: the less they deserve, the more merit is in your bounty [...] (subl. ns.)"[1]	HAMLET – Doamne sfinte, omule, mult mai bine! Dacă ai trata pe fiecare cum merită, cine ar mai scăpa nebiciuit ? Tratează-i după obrazul şi cinstea dumitale: cu cât mai puţin o merită ei, cu atât meritul dumitale e mai mare."

Prin simpatica şi aproape obraznica pledoarie pro domo (a nu se uita nici o clipă că aceste cuvinte erau rostite *de actori pe scenă*, nu de prinţi şi nobili reali) străbate şi o îndestulă îndrăzneală, şi un ton de *mea culpa*, mai ales în fragmentul cu biciuitul: *Hamlet* va fi prima premieră londoneză a trupei de la teatrul *„The Globe"*, din care făcea parte şi pentru care scria Shakespeare după mai sus pomenita „retragere în istorie" de aproape un an pricinuită, probabil, de eşuarea complotului lui Essex.

*

Teatrul în ramă. Să spunem dintru început că această înfăţişare a teatrului ca teatru prezintă un dezavantaj structural de natură strict materială şi financiară: **nu e uşor lucru să înfăţişezi pe scenă *o scenă***, atunci când prezinţi direct acea parte care este vizibilă, cu staluri, balcoane etc. sau, dimpotrivă, culisele, cabinele, cuşca sufleurului ori „tehnicul". Este acesta un lucru mai greu de înţeles pentru omul de azi, spectator al epocii cine-tele-video, când pelicula fotosensibilă, cea magnetică şi mai ales imaginea digitală

[1] William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, în vol. cit., p. 686-687.

Scanned with CamScanner

pot, cu acurateţe maximă, fixa o infinitate de detalii. Ba, încă, *a le fixa o dată pentru totdeauna şi de a le reproduce ulterior de, teoretic, oricâte ori.* Sigur, cea mai simplă soluţie, în secolul care abia s-a încheiat şi în cel în care suntem, este **abolirea convenţiilor *teatrului italian*** (în care scena paralelipipiedică se presupune a mai avea un perete, acela figurat de cortină, actorii făcând abstracţie de sală şi de public, încât acţiunea se petrece în „diorama" figurată de decor), *cu* interpelarea sufleurului, „luministului" sau „sunetistului" în chiar cabinele lor, contopirea, adică, a teatrului *ca spaţiu de joc* cu teatrul *în sine.*

Dar să ne gândim la reproducerea *pe scenă* a unei săli de teatru (eventual, amenajată ca sală de bal), ca la premiera absolută a unei piese ca *Iaşii în carnaval*, de pildă. Decorul celui de-al treilea act se petrece în sala Teatrului de la Copou. Adică **acolo unde avea loc premiera**. Pe scenă trebuiau deci reproduse *cele trei rânduri de loji* şi *„paradisul"*, cum se mai numea încă, după moda franceză, galeria, apoi *parterul* amenajat, după obicei, cu acea podină care forma parchetul sălii de bal (fotoliile şi banchetele se puteau da deoparte, iar fiecare lojă comunica direct cu acest parchet); trebuia asigurată *iluzia de animaţie*, inclusiv prin umplerea "lojilor" postişe cu figuranţi etc (nu rareori, prin panouri *pictate cu spectatori* !). Mai adăugaţi la aceasta iluminatul cu gaz, schimbarea de decor (numai un act se petrece în sala teatrului).

Aceasta, în timp ce oricine putea judeca, printr-o simplă răsucire a capului, veridicitatea reconstituirii; iar *convenţia receptări, decorurile stilizate figurativ nu intrau încă în vederea publicului începutului, pentru care veridicitatea era esenţială*. Aceeaşi problemă privind, să zicem, tabloul introductiv din *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand (v. *infra*) sau în *Hamlet, Prince of Denmark*, unde teatrul propriu-zis *nici nu este măcar locul exclusiv de desfăşurare a acţiunii, căci, pe lângă estrada actorilor, mai există cel puţin trei spaţii de joc* (postamentul regal, scaunul Opheliei, uşa de acces, de unde regele vorbeşte cu ceilalţi).

Astăzi tehnica modernă a pus un excelent mijloc de creare a unei asemenea iluzii la îndemâna, nu numai a cinematografiei, ci şi a teatrului: *retroproiecţia laser şi cea digitală,* sau aşa-numitul *bluescreen.* Pe un decor neutru morfologic şi cromatic (panouri, corpuri etc) se proiectează, practic, tot ce e nevoie: bolţile unei cetăţi, cosmosul îndepărtat, o sală de teatru oricât de realistă sau orice are în memorie. Proiecţia este astfel studiată, încât să dea iluzia de tridimensionalitate, permiţând, iarăşi între limitele convenţiei, deplasarea actorilor printre aceste sugerate spaţii. Privită cu obiectivitate, ideea este excelentă şi, cu excepţia costurilor iniţiale de achiziţie, tot mai reduse datorită progresului tehnic, scuteşte teatrul de multe sute de milioane date actualmente pe decoruri, sume greu de recuperat în condiţiile slabului interes pentru spectacol al publicului de astăzi, ba chiar *greu de găsit din capul locului.* Dar, deşi sponsorizarea şi subvenţionarea bugetară erau şi pe vremea lui Alecsandri principalele resurse de finanţare ale teatrului (mult, mult prea rar un teatru s-a descurcat doar din reţeta proprie), asemenea resurse tehnologice nu le erau la îndemână: decorul trebuia reconstituit din carton şi vopsea.

Este adevărat, pe de altă parte, că nici exigenţele publicului, încă neformat în mare parte şi îngăduitor în general, nu erau atât de mari, aşa încât nu se supăra nici dacă vedeau o farsă populară jucată în decor de colonade, precum mărturisesc scrierile vremii:

„Costumele ca şi decorurile prezintă ades anacronismuri neertate (sic !). *Scene de codru se petrec în pieţe de oraşe; scene de salon în grădini etc. şi în ele se agită automaticeşte marchizii în costum de palaţi* (paladini, aventurieri, nn.) *dame din secolul XVI îmbrăcate după moda de astăzi, care se sărută pe gură* (lucru considerat, evident, obscen, nn.), *şi adeseori vorbesc cu dosul întors la public sau fug în culise dacă şi-au uitat rolul."*

testimoniază Alecsandri în prefaţa ediţiei operelor sale dramatice din 1876, continuând:

Scanned with CamScanner

*„Publicul asistă cu nepăsare la toate aceste **netoţii** căci **nu are idee** de condiţiile unui bun teatru şi, ce e trist, el pare mai mult dispus a gusta farse grosolane şi apelpisite, decât piese de înaltă comedie. Pentru el un individ ce se strâmbă ca o momiţă, sau strănută lung, des şi tare, e un actor de talent, deşi **nu-l numeşte actor** ci* karaghioz*; aseminea el dă diplomă de artist, însă artist cu ducă-se pe pustii, acelui ce sub pretest de a fi dramatic, îşi zburleşte părul vălvoi, scrâşneşte din dinţi, geme, ţipă, rage, se bate de pereţi, se trânteşte la pământ, şi se zbuciumă ca un epileptic.* (subl. aut.)"[1]

Consemnăm acest fragment, deoarece în el găsim, exprimate explicit şi implicit, nu numai **toate caracteristicile de bază privind concepţia despre teatru a oamenilor vremii, ci şi o opinie lucidă, de gust şi dovedind un incontestabil profesionalism, privind receptarea sa:**

- ***neadecvarea spaţio-temporală contând pe lipsa de pregătire culturală a publicului,***
- ***absenţa unei axiologii de specialitate la un public încă obişnuit cu ideea că spectacol înseamnă bufonerie,***
- ***preferinţa pentru jocul exagerat, care stârneşte direct şi nemijlocit hazul buf, răspunzând prea servil orizontului de aşteptare încă insuficient structurat al publicului,***
- ***convingerea publicului vremii (sub influenţa perspectivei istorice) că activitatea scenică este de resortul anormalităţii,***
- ***preferinţa pentru „cârlige" (efecte dramatice ieftine)***
- ***jocul actoricesc neglijent, neprofesional,***
- ***ironia cu iz de suspiciune care însoţea, pe bună dreptate, orice producţie actoricească exagerată.***

O asemenea detaliată analiză a orizontului de aşteptare al publicului dovedeşte, o dată în plus, că **publicul a fost dintotdeauna discriminantul alcătuirii spectacolului de teatru** şi că, deci, **orice analiză compoziţională, literară sau teatrologică a textului dramatic nu poate porni de la criterii predominant estetice, ci mai ales *sociologice*: nu are atâta relevanţă ceea ce vede critica literară (predominant structurală şi stilistică) în textul dramatic, câtă relevanţă are ce spune istoria literară şi teatrală despre părerile şi gusturile publicului premierei absolute.** În acelaşi sens se exprima, cu peste douăzeci de ani înainte, cu limba ascuţită a familiei, deşi cu o mai pronunţată nuanţă de *captatio benevolentiæ*, dat fiind contextul, Costache Caragiali:

„[...] noi tot jucăm adese piese naţionale în palate neapolitane, precum chiar la piesa Fata cojocarului, *am jucat sau bine*[2] *fără ştire‹a› bietului cojocar, l-am trântit în nişte palaturi poleite, şi l-am pus să dupească chiei, lângă coloane godice veneţiene... Nu face nimica. De la Veneţia la Podu Vechi, unde să pitrecea sţena, nu este prea multă depărtare...*[3] *la vedeţi, domnilor, **aiste sunt nişte lucruri atât de mici şi atât de mari, încât publicul nostru, de n-ar fi mărinimos, apoi nu ne-ar şuiera, ci ne-ar bate, că, precum v-am spus, nu ştie, nici nu poate şti, de unde vin aceste; le crede toate devenite*** (provenite, nn.) ***din puţina noastră cunoştinţă*** (cultură, nn.) ***teatrală; de aceea şi împins de patriotizm, este atât de indulgent şi iertător!"***[4]

---

[1] ***Pagini din istoria gândirii teatrale româneşti*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1972, p. 69.

[2] *Sau bine* – locuţiune adverbială cu sensul de 'pur şi simplu', 'de-a dreptul'.

[3] Antifrază şi calambur, Ponte Vecchio fiind unul dintre cele mai frecventate obiective turistice veneţiene; în Iaşi, Podu Vechi era un reper topografic şi sediul breslei tăbăcarilor şi cojocarilor.

[4] Costache Caragiali, *O repetiţie moldovinească sau noi şi iar noi*. În vol. *Primii noştii dramaturgi*. Bucureşti: Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă 1960, p. 160-161.

Scanned with CamScanner

Evident, problema acestei reproduceri cât mai realiste nu se pune decât de la Romantism încoace, de când decorul şi-a căpătat rolul pregnant în economia spectacolului, iar adecvarea costumului a devenit o preocupare a unei lumi a oamenilor de teatru tot mai culţi şi mai interesaţi de istorie. Până în Renaştere şi Baroc, când, în descendenţa teatrului medieval, scena era o simplă estradă, liberă de orice structuri plastice, cu rara excepţie a câtorva mobile, era mai simplu, cum am văzut. Revers al medaliei, *pe atunci rămânea mai mult loc măiestriei actoriceşti, care trebuia să creeze în spaţiu acele structuri absente.*

Deasemenea, eroii antici erau îmbrăcaţi în haine ce ţineau de epoca în care erau jucate. Nu numai din lipsa de preocupare pentru adecvarea istorică, dar şi **pentru a nu contraria şi pune în dificultate perceptivă orizontul de aşteptare al publicului**, obişnuit să deosebească după însemne un prinţ sau un general *al vremii sale* de un simplu soldat, dar pe care marcarea gradelor în armata romană sau persană l-ar fi pus în dificultate. Ne-am mai întrebat dacă *insistenţa romantismului german (şi apoi francez) de a institui principiul reconstituirii cât mai aproape de autenticitate a decorului şi costumului nu se subsuma cumva obsesivei teme romantice a evadării în spaţiu şi timp.*

Este adevărat că, într-o etapă anterioară celei de care vorbim, aceea a lipsei de decor şi a neadecvării costumelor, scena era încărcată cu fotoliile şi scaunele spectatorilor nobili care nu concepeau să vadă piesa de altundeva decât de acolo, ignorând suveran că, din cauza lor, întreg parterul nu vede nimic. Să urmărim o asemenea prezenţă în piesa lui Molière, *Les Fâcheux/Pisălogii*, pentru a înţelege mai bine atmosfera vremii. De notat că autorul însuşi introduce aici câteva accente critice, dovadă a faptului că respectivul obicei începuse să devină vetust şi enervant; dovadă, mai ales, a faptului că o trupă de teatru devenise un factor suficient de respectabil pentru ca să-şi permită să protesteze împotriva unui asemenea detaliu enervant (dacă nu cumva *se va fi făcut ecoul unei înalte nemulţumiri*):

„Les acteurs commençaient, chacun prêtait silence
Lorsque, d'un air bruyant et plein d'extravagance,
Un homme à grands canons[1] *est entré brusquement*
En criant: «Holà! ho! un siège promptement!»
Et, de son grand fracas surprenant l'assemblée,
Dans le plus bel endroit a la pièce troubleé.
[...] Bien que dans les côtes il put être à son aise,
Au milieu du devant il a planté sa chaise,
Et, de son large dos morguant les spectateurs,
Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.
[...] Il m'a fait à l'abord cent questions frivoles,
Plus haut que les acteurs élevant ses paroles.
[...] Là-dessus de la pièce il m'a fait un sommaire,
Scène à scène averti de ce qui s'allait faire
Et jusques á des vers qu'il en savait par cœur
Il me les récitait tout haut avant l'acteur."[2]

Actorii începeau, era liniște-n sală,
Când, foarte zgomotos, cu-n aer plin de fală,
Un om cu largi nădragi în sală a intrat
Strigând: „Ei, voi de colo! Un scaun, deîndat'!"
Şi, cu atâta zgomot, că toţi s-au enervat,
Cea mai frumoasă scenă a piesei a stricat.
[...] Şi chiar dacă pe margini ar fi găsit el loc,
Îşi puse jilţu-n faţă, şi tocmai pe mijloc,
Bătându-şi joc de lume, cu spatele-i voinic,
De care tot parterul n-a mai văzut nimic.
[...] O sută de-ntrebări el a avut a-mi pune,
De n-auzeam niciunul dintre actori ce spune
[...] Pe urmă tot subiectul dramaticului joc
Mi-l spuse dinainte, până să aibă loc.
Până şi versurile ce-şi aducea aminte
Mi le spunea, luând-o actorilor 'nainte.

[1] Canons – pantaloni de dantelă, de o lărgime ridicolă, specifici costumului masculin al epocii; *cf.* şi *Les Précieuses ridicules*, sc. IV: *„J'ai remarqué encore [...] qu'il s'en faut plus d'un grand demi-pied que leurs hauts-de-chausse ne sont assez larges."* (*Am băgat de seamă că pantalonii erau cam cu jumătate de picior mai înguşti decât trebuia.* Piciorul măsurând pe atunci cca 33 cm, Cathos critică lipsa a 16-17 cm *lărgime*).

[2] *Les Fâcheux*. Act I sc. 1. În vol. *Molière – Œuvres complètes. Tome deuxième*. Paris: Nelson, Editeurs, f.a.

Scanned with CamScanner

Asemenea scene, cum e cea din care am extras fragmentul de mai sus, monolog de *o sută şase versuri*, nu sunt, propriu-zis, un autoportret al teatrului, ci o satiră cu nuanţe polemice, care nici nu se referă propriu-zis la spectacol, cât la receptarea lui. Scene de acelaşi gen, de mare savoare comică, întâlnim şi în alte genuri literare, în alte epoci, în special în proză. Dickens, de pildă, va da şi el o vie relatare a spectacolului teatral în *Great Expectations/Marile speranţe*, unde, ca şi în *Nicholas Nickleby*, va pune accentul pe savuroasa reacţie a publicului, devenit personaj *ad-hoc*. Astfel, când stângaciul interpret al lui Hamlet rosteşte faimosul monolog, întrebând *„a fi sau a nu fi"*, unii răspund afirmativ, alţii negativ, recomandarea ultimă fiind... să dea cu banul. Când eroul îşi spune că un nemernic ca el, ezitant şi fără curaj, nu merită să trăiască, i se răspunde *„Hear, hear!"*/ *„Aşa e!"* iar în scena actorilor, este îndemnat să ia în consideraţie propriile sfaturi despre actorie în propriul său joc. Ezităm să inserăm aici întregul pasaj, prea complex, construit în celebrul stil victorian al lui Dickens, cu o mimată, elaborată seriozitate, în favoarea simplei semnalări a receptării dramatice ca o sursă a comicului de situaţie şi a slabei sacralizări a actorului, fie el şi pe o scenă londoneză, fie el şi într-un rol de mare prestigiu. *Sau poate tocmai de aceea*. Opinia publică este nemiloasă: poate n-a citit şi n-a studiat *Hamlet*, dar l-a mai văzut, a urmărit discuţii despre piesă şi montările ei şi *ştie când nu-i place cum arată*. Orizontul de aşteptare estetică al publicului este un barometru foarte sensibil.

Obiceiul de a pune scaune pe scenă a fost abolit în Franţa, precizăm, abia în 1759, când contele de Lauranguais, ulterior duce de Brancas, a obţinut suprimarea sa, despăgubind actorii care obţineau venituri suplimentare din concesionarea acestor locuri şi, deci, aveau interesul să rabde ifosele respectivilor *fâcheux*. Deci, practica a continuat încă nouăzeci şi opt de ani, *Les Fâcheux* având premiera în 1661.

Iar, în privinţa obturării vizibilităţii parterului, nu trebuie uitat nici că acesta, ca şi galeria, *era populat intens cu paji, studenţi sau calfe de negustori*, veritabili *gamins*, care nu concepeau să vină la teatru fără sarbacane cu boabe de mazăre, grunzi de sare ori alte proiectile mai contondente ori mai jenante pentru ceafa acestor *fâcheux*, cu pisici legate de coadă şi peste bot, care să se agaţe pe neauzite cu ghearele de mirobolantele peruci, cu broaşte şi şoareci prin buzunare etc. De unde deducem că a te proţăpi în avanscenă trebuie să fi fost considerat un adevărat act de bravură; poate de aici şi popularitatea acestui *exploit* (în jargonul nobilimii, faptă de curaj, cu care să te poţi mândri).

*

Modernitatea unui autoportret renascentist. O mărturie a frecvenţei obiceiului pe scenele lumii o constituie o piesă anterioară lui Molière şi contemporană lui Shakespeare, *The Knight of the Burning Pestle* (aprox. *'Cavalerul pisălogului înflăcărat'*, pisălogul având în engleză ambele sensuri ca şi în română: *pisălog* – din lat. *pistilum*, instrumentul de mojarare, cu care se pisează în piuliţă, trimitere, vom vedea, la ocupaţia personajelor, dar şi *pisălog* – sens derivat metaforic – om de o insistenţă obositoare şi agasantă). Piesa, datată în general 1607, a fost scrisă în colaborare de Francis Beaumont şi John Fletcher pentru aceiaşi *Children of Her Majesty's Revels*, trupa de actori-adolescenţi de la Blackfriars. Parodie a spiritului cavaleresc, cu elemente de Don Quijote, dar şi a altor piese de succes în epocă, cu o contribuţie scăzută a eufuistului Fletcher (a cărui mână se va simţi doar în monoloagele cavalerului rătăcitor), piesa este de o îndrăzneală şi de o modernitate a viziunii dramatice, de o măiestrie a îmbinării planurilor acţiunii, care transcend aproape trei secole de teatru, fiind, practic, *superioară din acest punct de vedere oricăror piese scrise până în secolul al XX-lea* (ceea ce nici nu e de mirare: academizarea teatrului

Scanned with CamScanner

în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea a condamnat ca neserioase atari „ieşiri din sine", aboliri ale convenţiei „peretelui de sticlă" şi interacţiunile cu publicul).

Pare dintru început a fi vorba despre un spectacol de teatru oarecare, iar printre elementele de decor se găsesc, aflăm imediat după titlu,

„Several Gentlemen sitting on stools on the stage; the CITIZEN, *his* WIFE *and* RAFE *below among the audience"*[1]	Câţiva Domni aşezaţi pe taburete pe scenă; CETĂŢEANUL, NEVASTA sa şi RAFE stând în stal, amestecaţi în public.

Consemnarea celor aşezaţi pe scenă ar fi suficientă pentru a semnala textul aici, deşi, fără îndoială, câteva taburete elizabetane extensibile sunt cu totul altceva decât amplele fotolii Louis Quatorze; dar, *prin voinţa auctorială, aceşti spectatori, din figuranţi, vor deveni nu doar actanţi, ci subiectul însuşi al piesei.* Căci, cu o îndrăzneală neegalată timp de mai multe secole, **autorii au curajul de a rupe total convenţia dramatică.** "Spectatorii" sunt Cetăţeanul, băcan avut (George), cu Nevasta sa Nell (diminutiv îndeobşte de la Hellen) şi calfa lor Rafe (Raphael) – toate, nume printre cele mai uzitate, St. George fiind patronul Britaniei şi al regalităţii ei, Hellen, datorită prestigiului cultural al motivelor conexe războiului troian, devenind antonomastic pentru femeia care-şi duce bărbatul de nas, iar numele îngerului Raphael, alt protector al Insulelor Britanice, fiind dat şi astăzi orfelinatelor engleze (Rafe este un orfan luat de procopseală în casa băcanului, din speţa lui Chiriac de mai târziu). Nu este de mirare, cum am văzut, în mai toate epocile genului dramatic, frecventa recurgere la antonomază, ca *referinţă culturală*, dar şi *ca reper al recunoaşterii personajului* (recurs la orizontul cultural al spectatorului).

Aceştia trei, aşadar, asistând la o reprezentaţie la teatrul de la Westminster, intervin hotărât în acţiune. El, om de treabă deşi cam grobian, declară că s-a săturat să vadă oamenii de rând, breslaşii şi negustorii făcuţi subiect de batjocură în comedii şi că, dacă a plătit, vrea să vadă o poveste frumoasă şi moralizatoare, cu eroi proveniţi din popor sau măcar cu un cavaler rătăcitor iar dacă nu există aşa ceva în piesă, n-au decât să introducă unul acum, pe loc. Actorul-Prolog încearcă fără succes să-l disuadeze, spunându-i că n-au de unde scoate nici rol nou, nici actor. Nevasta sa, care, cum se vede, l-a instigat şi care, în pofida blândeţii ei mieroase şi a stilului ofensiv al celuilalt, îşi duce soţul de nas cum vrea *ea*, vine atunci şi-l propune ca interpret pe Rafe (pentru care, cum va rezulta din acţiune, are mai mult decât admiraţie şi mămoasă afecţiune, ceea ce nu dă deloc de gândit îmbroboditului bărbat), susţinând că acesta, Rafe poate ţine piept şi chiar depăşi pe orice actor.

La insistenţele lor, trupa cedează, urmând a improviza câteva scene parazite pentru a-i da lui Rafe ocazia să strălucească. Dar, odată precedentul creat, cei doi vor deveni tot mai pretenţioşi. Rafe nu poate juca decât un cavaler fără pereche, al cărui nume se trage de la „isprava vitejească" de a fi ucis un leu, înarmat fiind doar cu un pisălog aprins; el nu poate intra altfel, decât anunţat de fanfară; dacă nu există fanfară, să se ducă actorii să închirieze una; plăteşte băcanul. Ori de câte ori acţiunea reuşeşte să se înjghebe cât de cât, nevasta declară că se plictiseşte sau că e gata să leşine, dacă nu mai apare Rafe să mai omoare vitejeşte câteva grămezi de duşmani. În mijlocul celor mai absorbante scene, ei cheamă iar Prologul, omul lor de legătură, pe care îl trimit după Rafe, cu un scop sau altul.

Desigur, incultura îşi are dezavantajele sale şi „spectatorii" care au răbdat atâtea întreruperi, ca şi trupa care, din politeţe şi din deontologie profesională, nu a repezit un asemenea grup supărător, vor fi răzbunaţi. Când, de pildă, personajul interpretat de Rafe, parodie de cavaler rătăcitor, mai precis de om de rând sedus de mirajul cavaleriei

[1] Francis Beaumont, John Fletcher, *The Famous History of the Knight of the Burning Pestle*. În vol. *Drama of the English Renaissance*. New York: Modern Library, 1969, p. 301.

Scanned with CamScanner

erante (motivul literar al lui Don Quijote fiind, am văzut, deja în circulaţie europeană, subsecvent, probabil decăderii speciei), va fi oprit să plece fără a fi plătit de la hanul unde mai dusese şi pe alţii şi pe care, în chiar stilul halucinaţiilor donquijoteşti, şi-l închipuie ca pe un loc de binefacere, perechea noastră cam încurcă planurile acţiunii, uitând că ***el*** **sunt cei ce au comandat întregul *imbroglio* şi că, de fapt, privesc o ficţiune:**

„*WIFE – Look, George ! Did I not tell thee as much ? The Knigt of the Bell is in the earnest. Rafe shall not be beholding to him. Give him his money, George, and let him go snick up.*

CITIZEN – Cap Rafe ? No. – Hold your hand, Sir Knight of the Bell; there's your money. (He gives money.) *Have you anything to say to Rafe now ? Cap Rafe ?*

WIFE – I would you should know it, Rafe has friends that will not suffer him to be capped for ten times so much, and ten times to the end of that. – Now take thy course, Rafe."[1]

NEVASTA – Uite, George ! Nu ţi-am spus eu că aşa e ? Cavalerul Clopotului (hangiul, nn.) nu glumeşte. N-o să-l laşi pe Rafe la mâna lui. Dă-i banii, George, şi ducă-se să se spânzure.

CETĂŢEANUL – Să-l aresteze pe Rafe ? Nu ! Ţine mâna, Sir Cavaler al Clopotului, uite-ţi banii (Îi dă bani – douăzeci de şilingi, o liră, o sumă respectabilă, nn.) Mai ai ceva cu Rafe ? Auzi, să-l arestezi pe Rafe ?!

NEVASTA – Trebuia să te ducă mintea că Rafe are prieteni care nu vor răbda să-l vadă arestat nici pentru de zece ori pe-atâţi bani; şi nici de zece ori zece. – Gata, Rafe, vezi-ţi de drum.

Evident, se presupune (textele rămase din Renaşterea engleză sunt simple „piese de dosar", ilustrând repertoriul, poate destinate unui tip de cenzură, nu texte de autor; indicaţiile de regie se dădeau pe viu interpreţilor sau erau lăsate la latitudinea profesionalismului acestora) că trupa tace şi încasează fără să clipească banii, prea puţini pentru câte le-a fost dat să îndure; dar meritul piesei nu stă atât în canavaua tragi-comică peste care se brodează în supraimpresiune scenele celor trei, nici în comicul de caracter şi de situaţie privind confuzia dintre ficţiune şi realitate; acestea toate sunt relativ simple.

Ideea însăşi de a transforma publicul în actant, fie şi prin „reprezentanţi", a aducerii celor doi în scenă, alături de domnii care stau deja aici, înseamnă, de de o parte, o dovadă privind *consideraţia arătată publicului în acele vremuri*, pe de alta, că **asemenea intervenţii în acţiune ale celor din public, oameni de rând sau nobili, nu erau neobişnuite, câtă vreme publicul *real* al spectacolului a putut face apel la *structura de recunoaştere***, altminteri, fără avertisment prealabil, cei doi tulburători de reprezentaţie ar fi fost, pur şi simplu, daţi afară de la premieră, până să mai constate cineva că interpretează doar nişte roluri. Or aşa, totul a căpătat un caracter de *satirizare a acestui extrem de prost obicei de a confunda un spectacol public cu o comandă comercială*, unic caz în care îţi poţi permite să-ţi impui punctul de vedere. Oricum, este singurul text dramatic care aduce o asemenea mărturie şi de un inedit viziunii care trimite direct la teatrul secolului al douăzecilea, când procedeul va deveni frecvent.

Să mai semnalăm şi fragmentul de relativ interes pentru spectatorul român, căci un tablou din ipoteticele călătorii ale lui Rafe fiind plasat în ipoteticul regat al Moldaviei. Acolo, mânat de neobosita-i *questa*, Rafe, Cavalerul Pisălogului Înflăcărat poposeşte, stârnind o pasiune mistuitoare în sufletul fiicei acestuia, Pompiona, dar pe care acesta o refuză cu indignare:

[1] *Id.*, p. 342.

Scanned with CamScanner

„RAFE – I am a knight of religious order,
And will not wear a favor of a lady's
That trust in Antichrist and false traditions."[1]

RAFE – Sunt cavaler dintr-un ordin pios.
Nu pot purta culorile-unei doamne
Ce crede-n Anticrist şi în eresuri."

Aprobat cu înflăcărare de patronul său, care-l îndeamnă s-o convertească pe păgână, Rafe se dovedeşte un vrednic puritan al vremii sale; căci este improbabil să fi ştiut ceva despre religia Moldovei, înafară de faptul că nu era, în mod sigur, anglicană.

Prin această inedită modalitate a diversificării planurilor acţiunii, *The Knight of the Burning Pestle* dovedeşte în integralitatea sa **o foarte originală folosire a *teatrului în teatru*, *mise en abîme*** de o îndrăzneală şi o modernitate a viziunii fără egal în teatrul epocii şi în dramaturgia secolelor următoare. Procedeul, altminteri, nu este altul decât acela anterior observat, al publicului care respinge catharsis-ul şi intervine, neînţelegând convenţia dramatică a desfăşurării temporale a faptului artistic.

*

Oglinzi şi modele. Dar scopul prezentului capitol este mai mult decât simpla enumerare a unor curiozităţi. Încercăm a stabili o morfologie a „teatrului în teatru", o specie de *mise en abîme* pentru a vedea cu ce intenţii oamenii de teatru îşi oferă lumea ca obiect de studiu, întorc scena şi ne arată toate sforile, cu ce scop se deschid ei acestei duble semnificări, în care *catharsis*-ul dramatic este, simultan, semnificat şi semnificant. Vom abandona în acest scop criteriul istoric în favoarea celui morfologic.

Chiar înainte, însă, de a pune teatrul în „rama" textului dramatic, să ne oprim o clipă asupra uneia dintre cele mai cunoscute lecţii de artă dramatică din istoria genului, pentru confirmarea a ceea ce am mai discutat, respectiv **pledoaria pentru măsură în interpretarea scenică**. Ne referim la discursul ţinut de Hamlet oportun sosiţilor actori. Anunţarea lor fusese pretextul unei indirecte pledoarii *pro domo* pe care am discutat-o în altă parte. Acum, în scena a doua a celui de-al treilea act, prinţul, deşi fervent admirator al trupei, le mai dă un rând de sfaturi; s-ar zice că se teme ca nu cumva bătrânii tragedieni să-şi cam fi stricat stilul în contact cu criticata nouă modă, cea a intonaţiilor şi modulaţiilor nefireşti:

„HAMLET - Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently, for [...] you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness [...]

HAMLET – Să spui discursul, rogu-te, cum ţi l-am rostit eu, cu limbă vioaie; dar dacă ai de gând să-l urli, mai bine pun pe crainicul oraşului să-mi rostească discursul. Şi nici nu tot tăia aerul cu braţul, uite-aşa; ci foloseşte-ţi mijloacele actoriceşti cu măsură, căci ... trebuie câştigată şi păstrată o cumpătare care să îndulcească totul.

FIRST PLAYER – I warrant your honour."[2]

PRIMUL ACTOR – Aşa va fi, alteţă.

...Şi sfaturile continuă privind **folosirea bunului simţ şi nevoia de a nu depăşi *„the modesty of nature"*, pronunţarea cât mai naturală a frazei, evitarea abuzului de gaguri şi a provocării nemăsurate a hohotelor de râs de către personajele-*clowns*** şi altele. Fragmentul citat *in extenso* ar ocupa prea mult loc în lucrarea de faţă.

De ce această inistenţă ? Poate, pentru a mai înfinge cuţite în concurenţă; poate, pentru a da lecţii colegilor mai tineri, căci fiecare sfat este urmat de un contraexemplu:

---

[1] *Ibid.*, p. 358.
[2] William Shakespeare, vol. cit., p. 689-690.

Scanned with CamScanner

„O, it offens me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters..";

„O, there be players I have seen play – and hear other praise, and that higly...",

„For there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too..."[1]

Mă loveşte până-n fundul inimii să aud un găligan împopoţonat cu perucă şi care face zdrenţe pasiunea adevărată...;

Am văzut eu actori care joacă aşa, şi am auzit pe alţii lăudându-i şi încă mult...;

Căci sunt şi dintre-aceia care râd ei înşişi ca să-i facă pe spectatorii capete-seci să râdă..."

Dar am stabilit deja dintru început că *Hamlet are deplină încredere în aceşti actori*. Nu întâmplător, mai multe actualizări ale acestui text dramatic pentru scenă şi ecran au folosit, ca un contrapunct imagistic acestor sfaturi, plictiseala inerentă a actorilor care dau din cap cu seriozitate, obligaţi să suporte lecţia ilustrului lor prieten şi comanditar, dar pe la spate îl strâmbă şi surâd ironic la aceste „revelaţii" de actorie sau, obosiţi de călătoria ce i-a adus la castel, stau gata să adoarmă de interminabilitatea lor (Hamlet este, statistic, cel mai „vorbăreţ" personaj shakespearian). Iar Shakespeare, deja dramaturg de mare reputaţie la acea oră, nu era încă actor legitimat.

Ori, mai simplu şi mai omeneşte, verbiajul se trage aici din emoţia autorului – fie el şi improvizat, precum eroul nostru – la prima reprezentaţie, căruia nici o interpretare nu i se pare destul de bună pentru opera sa; căci scena se petrece *în preambulul reprezentaţiei dramatice revelatoare a crimei şi criminalului*, pentru care prinţul a scris o tiradă introdusă de şeful trupei într-o mai veche canava dramatică. Este normal, atunci, ca Hamlet să aibă emoţii, nu numai cu privire la rezultatul experimentului, dar şi cu privire la soarta interpreţilor: **el, prinţ de coroană, fiu al reginei, este relativ invulnerabil; dar bieţii actori** ?

Pentru că aici avem de-a face cu una dintre cele mai interesante utilizări a teatrului în teatru (şi, fără îndoială, cea mai cunoscută), cea a utilizării **teatrului ca reactiv**. Este, evident, vorba despre reproducerea pe scenă a uciderii regelui de către ruda sa (nepotul, în piesă, aşa cum „în viaţă" fusese fratele) urmată de cucerirea reginei ca o întărire a legitimităţii succesorale. Prinţul construieşte cu multă abilitate această capcană psihologică, ba îşi ia şi măsuri de siguranţă: îi ia mereu în râs pe actori, pentru a nu se presupune vreo complicitate, îl pune pe credinciosul Horatio să pândească fiecare mişcare a regelui, pentru ca el să poată crea cu acurateţe diversiunea: personajul prinţului nebun, care ar fi comandat această piesă din strictă lipsă de tact şi reflexie, nu cu cine ştie ce intenţii experimental-sedităioase.

De ce are nevoie Hamlet, se întreabă critica literară de peste trei veacuri, de atâtea asigurări ? Piesa, se ştie, a fost concepută ca o satiră, poate *singura comedie de caracter din creaţia shakerpeariană* (unde există caractere puternice, dar nu construite, ca în clasicism, în jurul unei *singure* trăsături centrale). În dramaturgia Renaşterii engleze, de altfel, nici nu există comedie de caractere. Caracterele rezultă din situaţii (behaviorism empiric, obţinut prin extensia epicului). Căci, fundamentalmente, caracterele clasicismului, barocului şi iluminismului sunt tot extensii de măşti, subsecvente modalităţii taxonomice, categorizante de a privi lumea, specifice genului.

Era o comedie a ezitării, a hiper-reflexivului care pregetă întru împlinirea datoriei sale de a-şi răzbuna tatăl mort pentru că mereu i se pare că dovezile care i se aduc nu sunt concludente (în opoziţie cu bătăiosul nobil, popular în epocă, gata să omoare pentru orice năzărire de ofensă). Aşa a şi fost interpretată iniţial de către John Burbage, actor bondoc, pântecos chiar, iar textul, cum spuneam, vorbeşte despre acest lucru.

[1] L. cit.

Scanned with CamScanner

Descoperită peste mai bine de două veacuri de romantici, piesa a fost văzută cu ochii cu care o vedem şi astăzi, o tragedie a zbaterii lucide în mocirla neputinţei, a neputinţei de a găsi o certitudine şi a neputinţei de a te coborî la nivelul subumanităţii celorlalţi. Dar mai are nevoie astăzi Hamlet de teatrul în teatru ?

O montare bucureşteană din anii '70 pornea de la această supoziţie interesantă: dar dacă Hamlet este tras complet pe sfoară, dacă el este păcălitorul păcălit (în spectacolul-capcană) şi observatorul observat ? Dacă sunt speculate resentimentele şi suspiciunile sale privind moartea tatălui ?

Practic, personajul n-ar avea decât să se întoarcă la Wittemberg (interesantă, alegerea universităţii, cu proaspătul ei prestigiu în lumea protestantă) şi să aştepte moartea regelui; acesta neavând moştenitori direcţi şi căsătorindu-se cu regina deja trecută de maturitate, tronul i-ar reveni lui, lui Hamlet, *de fapt*, după cum îi revine *de drept*. Claudius însuşi dă prinţului, curţii şi reginei asigurări clare în acest sens din chiar prima scenă; dealtfel, *dacă ideea uzurpării l-ar fi frământat, proaspătul încoronat s-ar fi preocupat din timp să-şi asigure propria sa linie succesorală directă*, pentru a avea cui lăsa moştenire în perspectivă tronul uzurpat. Or, înafara cazului că minte – şi nu mai avem cum să-l verificăm – sau are un alt plan, netransparent din conflict, dacă lucrurile stau aşa, **la ce bună crima iniţială ?** Pentru a cuceri o putere temporară şi o regină trecută ? Ægist îl alungase pe Oreste din cetate, acolo uzurparea era clară, chiar dacă succesiunea nu. Şi, pe deasupra, tânărul Hamlet nici nu dă semne a fi un viitor rege foarte bun, ca tatăl său (şi aici, Jan Kott are multe de zis). **Cine are interes să scape, dintr-o lovitură, de întreaga dinastie, asmuţind pe fiul regelui defunct asupra celui prezent ?**

Este imposibil ca noul rege Claudius să fie strict nevinovat de moartea fratelui său, chiar vinovat de adulter fiind şi, după legile vremii, de *incest* (legile britanice, în spiritul dreptului cutumiar, *interzic încă expres, ca fiiind cosingenogamie, căsătoria între cumnaţi văduvi*) ? Nu este de conceput ca **fantoma de la care porneşte totul să fie opera lui Fortinbras, cel mai avantajat de stingerea prezentei dinastii daneze** ? Ca straniu de oportunul Horatio, ultimul supravieţuitor, să fie agentul acestuia ?

Lui Hamlet i se induce, atunci, o fantomă falsă, care face revelaţii reale sau false, dar pe care nici un nobil nu le poate ignora (scena confesiunii fantomei este exagerat de teatrală) şi se aşteaptă cu răbdare rezultatul. Iar, în actul al cincilea, noul pretendent, Fortinbras, intră în scenă cu precizie *atunci când au murit toţi, mai puţin Horatio*. Textul, s-o recunoaştem, justifică puternic o astfel de interpretare; dealtfel, cu mult mai alertă şi mai novatoare decât cele clasice. Iar tabloul "teatrului în teatru" se încarcă de *suspense* până la tăierea respiraţiei; pentru că ***acel ce orchestrează totul poate comandita şi demodaţii actori**: prea oportune sunt apariţiile şi întâlnirile în această piesă.*

Ca un paradox, consemnăm faptul că spectacolul bucureştean pornind de la această ipoteză, extrem de coerentă în sine, a „căzut la public", tot ca reflex al orizontului de aşteptare: *cei care ar fi apreciat o asemenea viziune n-au mers să-l vadă, presupunând o altă viziune tradiţională; cei care au mers să-l vadă, n-au agreat un punct de vedere modern asupra acestui „monument" al culturii universale*. Dar cui slujeşte un monument care nu mai interesează ?

Scanned with CamScanner

*

Teatrul ca pretext de meditație. Să rămânem, o vreme tributari lui Shakespeare pentru a ne referi la o altă pagină "gramaticalizată", devenită, cel puțin prin primele ei cuvinte, *dicta præclara* și de mulți citată, deși de foarte puțini citită și realmente cunoscută. Ne referim la celebra digresiune a lui Jaques (sic!) din *As You Like It*[1]:

„JAQUES – All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. As, first, the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
And then the whining schoolboy, with his satchel
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then the soldier
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the justice
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side;
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything"

JAQUES – Lumea-i o scenă,
Bărbații și femeile – actori:
Își au intrarea și ieșirea ca pe scenă
Și orice om își joacă multe roluri,
Cu acte – șapte vârste. Întâi pruncul
Scâncind, regurgitând la pieptul doicii
Și-apoi școlarul plângăcios, cu ghiozdănelul,
Spre școală fără chef. Și-ndrăgostitul
Oftând ca foalele, tânjind, cântând
Oda sprâncenei dragei lui. Soldatul
Tot înjurând, bărbos ca leopardul,
Onoarea-și teme, sare la bătaie,
Căutând beșica de săpun faimei
În buza tunului. Și judele de pace,
Cu pântec rotofei, plin de claponi,
Cu ochi severi și barba bine tunsă,
Plin de-nțelepte fraze vechi și noi,
Își joacă rolul. Vine-a șasea vârstă
Cu pantaloni de casă și papuci,
Cu ochelari pe nas și fălci căzute,
Nădragii tinereții mult prea largi
Pe trupu-mpuținat; iar vocea aspră,
Din nou pițigăiată, șuierată,
Ca-n firava copilărie. Ultima scenă
Ce-ncheie-această dramă zbuciumată
E-a doua lui pruncie și uitarea,
Fără de dinți, de ochi, de gust, de tot."

Replica, precum se vede, este o simplă meditație, iar lungimea ei ne spune că era, probabil, o imitație în ton parodic a eufuismului vremii; poate o comandă a unui actor, care voia să plaseze aici o temă de efect. Erau foarte la modă în acea vreme, probabil tot în descendența teatrului spaniol ori a predicilor anglicane, tiradele lungi, cu sau fără deosebită legătură cu subiectul, dar cu un caracter moralizator. Ele puteau fi apoi învățate de spectatori – texte selective ale reprezentațiilor se publicau periodic, precum cele ale șlagărelor de astăzi – și recitate la adunări religioase, în saloane, la serate etc.

Ne aflăm, a nu se uita, în perioada de instalare a mentalității reformate în Aglia; iar Reforma religioasă a creștinismului occidental a deplasat accentul meditației teologice dinspre metafizică și idealitate spre morala socială. Aici poate fi găsită, credem, și cauza *alegerii universității din Wittemberg ca loc de studii pentru Hamlet*, într-o perioadă când încă prinții se bucurau de studii extinse la domiciliu. Aceeași concepție, reflectând optica omului de rând, o găsim și în folclorul epic românesc și universal, unde împăratul este un fel de primar sau de gospodar mai cuprins, palatul are *cerdac*, prin *odăile* palatului apar *laviție* și *scoarțe*, *„în satul împăratului nu era școală"*, așa că fiul împăratului, viitorul erou, trebuie să meargă zilnic până în satul vecin, cu trăistuța de gât (... *„with his satchel/Unwillingly to school"*).

[1] *Ibid.*, p. 622.

Avem aici consemnată o interesantă mărturie privind acel *cursus honoribus* care îl aştepta pe orice *esquire* (literal: *scutier,* din fr. *esquier,* stadiul care precedea înnobilarea efectivă), acolo unde, ca în feudalitatea engleză, ea nu era obligatoriu ereditară, doar primogeniturile lorzilor bucurându-se automat de titlu nobiliar, până a-l moşteni pe tată, titlu transmisibil urmaşilor; ceilalţi fii sunt simpli *honourables,* care trebuie să-şi câştige noblețea. Adică, soarta oricărui nobil mărunt de ţară, fără perspective mai mari decât a se ilustra în războaie (în care caz îşi putea, uneori, îmbunătăţi rangul social printr-o înnobilare efectivă) sau de a deveni judecător de pace în comitatul său. Este ilustrarea vieţii unuia ca *Justice* (judele de pace) Shallow, tovarăş de tinereţe al lui Falstaff (*Henry IV, Part II, The Merry Wives of Windsor*). Această poziţie socială le permitea *pseudo*-nobililor să se amestece în viaţa socială şi militară cu marea nobilime, *lords* (nobilii, membri de drept ai Camerei Lorzilor, şi fiii lor cei mai mari, lorzi şi ei *ipso facto*) şi *honourables*, fii de lord fără rang, următorii în linia de descendenţă) dar nu le îngăduia, de pildă, accesul la marile colegii, mai selective cu elevii acceptaţi (sau, admişi în mod excepţional la un mare colegiu, vedeau lângă numele lor înscrisă abrevierea *snob, 'sine nobilitate'*, care a devenit substantiv comun), dovadă că şcolarul merge *„with his satchel/Unwillingly to school"*.

La o *Grammar School* (şcoală elementară publică, funcţionând, de obicei, pe lângă biserica unei parohii), se înţelege, celelalte funcţionând în regim de internat, deci nepresupunând mersul zilnic la ore cu ghiozdanul. E limpede, aşadar, că aceste *Grammar Schools* erau instituţii de învăţământ serioase, odată ce erau frecventate nu numai de copiii micii negustorimi şi ai marii burghezii, ci şi de mica nobilime care nu-şi putea permite un preceptor particular. Shakespeare a frecventat el însuşi o asemenea şcoală, iar dubiile tardive legate de paternitatea operei sale dramatice aduceau ca argument şi cultura sa generală prea solidă la absolventul unei asemenea instituţii. Obiecţii, cum se vede, nefondate.

Ca o remarcă în privinţa compoziţiei, putem observa structurarea digresiunii pe antiteze, pe unitatea în diversitate, în pofida aprenţelor, a personalităţii umane: îndrăgostitului visător şi blajin îi urmează fără tranziţie soldatul bărbos şi pus pe ceartă, acestuia judele cel înţelept şi cu barba tunsă după rangul său etc. *De fiecare dată, adică, omul devine ceea ce nici nu visa, poate chiar dispreţuia chiar în perioada anterioară*; este genul de întorsături radicale de text care produceau o satisfacţie exhilarantă publicului. Dar replica urmează după un incident: Orlando, disperat nu pentru subzistenţa sa, ci pentru iminenta stingere a credinciosului slujitor ce l-a urmat, dă năvală la focul ostracizatului Duce, presupunând că numai cu mână forte s-ar putea impune în faţa sălbaticilor pădureni. Ruşinat de bunătatea aceluia, acceptă cu umilinţă ospitalitatea oferită de acesta, iar amfitrionul deschide meditativ subiectul „lumii ca teatru":

„DUKE SENIOR – Thou seest we are not all alone unhappy:	DUCELE – Vezi, nu suntem doar noi nefericiţi:
This wide and universal theatre	Iar acest vast, universal teatru
Presents more woeful pageants than the scene	Prezintă piese şi mai vrednice de milă
Wherein we play in"[1]	Decât cea ce-o jucăm.

Cum se vede, un gest simplu şi uman care restabileşte, în adâncimile sigure ale codrului sălbatic, ordinea raţiunii în anarhia provocată de frica de anarhie. Dar ideea de polimorfism al nefericirii umane asociată ideii lumii ca teatru ne evocă din nou "moda spaniolă" din Anglia vremii.

[1] L. cit.

Scanned with CamScanner

Jaques, bineînțeles, nu scapă ocazia și dă drumul tiradei mai sus citate; dar, să nu uităm, Jaques este un pesimist, un mizantrop, chiar dacă unul destul de sociabil. Iar poziția sa în piesă este aceea de *raisonneur* ridicol, veșnic plictisindu-i pe ceilalți cu filosofia sa, tolerat cu bonomie, când nu devine subiectul lor de batjocură. Mai curând monologul era menit să ridiculizeze obiceiul de a moraliza cu privire la orice, devenit, din predică anglicană, prilej de întrecere între ostași cheflii (textele shakespeariene și contemporane lui stau mărturie). Citarea sa cu titlu serios în eseurile de specialitate și de nespecialitate este ilară și sfertodoctă. Dar teatrul ca *lume*, ba chiar ca sistem axiologic, încă n-a făcut obiectul discuției de față.

*

Oglinzi și spații. Teatrul ca decor. Pentru a organiza într-o gradație ascendentă implicarea teatrului ca microcosmos în textul dramatic, vom începe prin a vorbi despre **teatrul ca decor**.

Nu ne referim, desigur, la mențiuni întâmplătoare sau la plasări fugitive ale unor fragmente dramatice în vestibulul unui teatru sau într-o cabină, așa cum vom găsi în *Mascarada* lui Lermontov sau in scena revelației pe care Gelu Ruscanu o are de la Nora, dubioasa actriță de revistă, în privința pasiunii inexplicabile a lui Ruscanu-tatăl pentru ea (să notăm în trecere idiosincrazia autorului pentru aceste nume diminutiv-impersonale ale femeilor din specia pe care o disprețuiește, femeile care, vai lor, nu corespund imaginii ideale pe care bărbatul și-o face despre ele: Ela, Nora, Alta, Ema etc.) În aceste cazuri, folosirea spațiului teatral are, cel mult, o semnificație alegorică, scenele fiind, de obicei, expandabile moralmente la meditații privind prefăcătoria umană etc.

Ne referim la acele tentative minuțioase de reconstituire a unei lumi, fie în partea sa mondenă, fie în aspectul său profesional, care dovedesc însă o mare pasiune a detaliului, o acurateță a reconstituirii dusă până la manie.

Aici, pe primul loc se situează Edmond Rostand, cu al său *Cyrano de Bergerac*. Întregul act prim se structurează în jurul celebrei tradiții *„difficile à controler"*[1] care susține că eroul titular l-ar fi gonit de pe scena cunoscutului *Hôtel de Bourgogne* pe rotofeiul actor Montfleury (specializat, în ciuda corpolenței sale, în interpretarea de *innamorati*) agasat de jocul său prea grandilocvent (sau, cum susține Rostand, pentru îndrăzneala de a fi curtat o *précieuse* de care eroul era îndrăgostit, idealizata Roxanne), interzicându-i *goguenard* să iasă pe scenă timp de o lună ! Dar actul respectiv are *peste șapte sute de versuri* (șapte scene, din care episodul la care se face referire nu cuprinde decât finalul scenei a treia și prima jumătate din scena a patra).

Restul servește, evident, la caracterizarea personajului; dar servește mai ales la crearea atmosferei unei seri de teatru de epocă, cu soldații ce intră fără să plătească înainte de aprinsul lumânărilor spre a face exerciții de scrimă în parterul încă gol (nu apăruseră scaunele de stal), curte florăreselor sau partide de zaruri, cu bețivul care declară ritos:

„[...] Un ivrogne
Doit boire son Bourgogne à l'Hôtel de Bourgogne"[2]

un bețiv se cade să-și bea vinul de Bourgogne la Hôtel de Bourgogne

cu pajii și micii marchizi, cu notabilitățile care își ocupă lojile în bârfa generală. Replicile sunt scurte, întretăiate, imposibile din punctul de vedere actoricesc, de o imaginație în ebuliție, dar catastrofale pentru interpretare:

[1] Philippe van Tieghem, *Les grands comédiens*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960, p. 21.
[2] Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*. Paris: Éditions du Panthéon, 1950, p. 18.

Scanned with CamScanner

„UNE DAME (dans les loges) – C'est inouï!	O DAMĂ (din lojă) – Nemaivăzut!
UN SEIGNEUR - C'est scandaleux!	UN GENTILOM – Ce scandalos!
UN BOURGEOIS - C'est vexatoire!	UN BURGHEZ – Ce deranjant!
UN PAGE - Ce qu'on s'amuse!	UN PAJ – Ce amuzant!
LE PARTERRE - Kss! – Montfleury! – Cyrano!	PARTERUL - Psss – Montfleury – Cyrano!
CYRANO – Silence!	CYRANO – Tăceţi!
LE PARTERRE (en délire) – Hi han! Bêê! Ouah, Ouah! Cocorico!	PARTERUL – I-ha! Bee! Ua-ua! Cucurigu!
CYRANO – Je vous...	CYRANO – Vă...
UN PAGE – Miâou!	UN PAJ – Miau!
CYRANO – Je vous ordonne de vous taire!"[1]	CYRANO - Vă poruncesc tăcere!

Ideea unei rumori a *parterului* (spectatorii din faţa scenei, din actualele staluri, porţiune neocupată, pe acea vreme, de scaune sau fotolii) care, în delir, vorba autorului, profită de debandadă pentru a face ca toate animalele, dar *în aşa fel încât să rezulte alexandrini iambici* poate părea ilară autorului sau cititorului de astăzi (ne amintim că şi Hasdeu, în primul act din *Răzvan şi Vidra*, avea pretenţia ca publicul să râdă în cadenţă: *„De râs ţara s-a făcut! Da, da, da!/Hi, hi, hi! Ha, ha, ha! Hi, hi, hi! Ha, ha, ha!"* – bineînţeles, se presupunea că „hi, hi, hi" fac femeile, iar „ha, ha, ha!", bărbaţii).

Dar, fie şi la sfârşitul secolului al XIX-lea (piesa are premiera în 1897), când actoria era, în Franţa, un meşteşug foarte exact, ideea manevrării unei mase de figuranţi care behăie, miaună şi rag într-un ritm exact trebuie să fi creat dureri de cap oricărei direcţii de scenă, iar efectul asupra publicului va fi fost de alt fel de comic decât cel scontat; mai curând de domeniul ridicolului.

Nimic mai fals „pe teatru" decât spontaneitatea dirijată. Desigur că dramaturgii propun, iar oamenii de teatru dispun, în limita posibilităţilor; desigur că Rostand avea exerciţiul şi pasiunea acestor scene create din întretăieri de crâmpeie de detalii verbale (a se vedea mai ales *L'Aiglon*), dar *asemenea încercări nu reuşesc decât, cel mai sigur, a răpi textului caracterul său reprezentabil, transformându-l într-un poem dramatic, cu atât mai mult cu cât detaliile nu sunt importante în sine, ci doar creatoare de atmosferă.*

Se vede aici o bună exemplificare a ceea ce se numeşte *„specific dramatic"*, o noţiune estetică acuzată de mulţi critici a suferi de empirism. Aducerea unui text dramatic la viaţă, crearea unui contrapunct vizual, moţional sau sonor, transsubstanţializarea unei opere literare, cu setul ei de legi specifice, într-o altă formă de reprezentare artistică, aceea scenică, marcată prin caracterul său sincretic, este ceea ce îndreptăţeşte existenţa genului şi proliferarea speciilor dramatice; ***nu are nici un rost să încerci să dai echivalente literare unor scene de mase; oricum nu vor „ieşi" pe scenă, deci vor trebui tăiate şi înlocuite în reprezentaţie cu pantomime sau scene de figuraţie***. Şi cum să înghesui cei peste două sute de figuranţi, câţi numără tabloul pe o scenă *pe care mai ai şi o altă scenă de teatru în teatru*, într-un decor unde trebuie să ai loc pentru trei rânduri de loje, dueluri, discuţii de grup, *aparté*-uri etc, încât să se mai vadă şi drama personajelor principale ?

Pentru ochiul contemporan, însă, format pe alt tip de reprezentări, este fascinant *cât de **cinematografică** era viziunea autorului, într-o vreme când cinematograful era în faza experimentelor mute*. Dacă era, probabil, irealizabil *scenic* la nivelul preciziei pe care o nădăjduieşte Rostand, fiind, în primul rând, imposibil să condensezi atâta lume pe o scenă şi să faci ca fiecare să se audă bine şi precis la momentul dat, **tabloul devine viu la o transpunere *cinematografică*** (a şi devenit, în varianta produsă, regizată şi interpretată de Gérard Depardieu), pentru că există acea tehnică auxiliară a *montajului de film*. Şi, dincolo

[1] *Id.*, p. 40.

Scanned with CamScanner

de considerentele scenice, rămâne ideea *teatrului în teatru*, chiar dacă nenorocitul Montfleury nu apucă să spună decât trei versuri din pastorala sa.

Tot o modulație interesantă de acest tip prezintă și piesa lui V. Alecsandri, *Iașii în carnaval sau Un complot în vis*. Ne referim, desigur, la cea mai cunoscută scenă a comediei, cea a jucatului păpușilor, care, la premiera sa absolută (sâmbătă 22 decembrie 1845) a stârnit o furtună gen *Ernani*, personajele ilustre ce asistau părăsit loja, urmate de *"subindignatul"* agă (șeful poliției ieșene), dar protestele „bonjuriștilor" au făcut comedia să fie dusă la bun sfârșit. Interesantă este, mai ales pentru un român al secolului XXI, reacția unui român din secolul XIX la presiunile cenzurii:

„În timpul reprezentației, prefectul de poliție a vrut să se tragă cortina – din ordin venit de sus – dar publicul l-a împiedecat. Atunci a venit să mă înștiințeze că trebuie să-mi retrag piesa, căci, dacă nu, mă vor închide pentru câtva timp într-o mănăstire; i-am răspuns că piesa aparținea deja publicului și că, dacă mă vor trimite la mănăstire, voi face o nouă piesă cu acest subiect (subl. ns.)."[1]

A folosi presiunea de jos ca argument împotriva presiunii de sus este demn de o epocă a cuceririlor democratice cum a fost cea pre-patruzecioptistă; dealtfel, cu toată teroarea imperiului țarist, metodele de brutală persuasiune asupra artiștilor, care au făcut gloria puterii sovietice, încă nu se inventaseră. Să ne imaginăm o clipă reacția autorităților *comuniste* la un asemenea răspuns venit din partea unui dramaturg postbelic: cel mai probabil, un hohot de râs, căci nimeni nu putea strecura în teatre, cu sau fără presiunea opiniei publice, o piesă care să nu se bucure de aprobarea autorităților. Cu mult mai progresistă, deci, epoca post-fanariotă, când prefectul de poliție făcea asemenea *rugăminți* și primea asemenea răspunsuri. Să nu uităm a preciza că reprezentarea comediei a continuat. Să nu uităm, pe de altă parte, că deținem informația *direct de la una dintre părțile implicate*, autorul, nu arareori bântuit de accese de orgoliu. Am enumerat toți acești factori tocmai pentru a reaminti **cât de greu este să discerni adevărul în privința efectelor receptării unei opere dramatice**, efecte trecătoare prin definiție; cu atât mai greu cu cât epoca este mai îndepărtată sau mărturiile sunt mai indirecte. Dar, vom vedea, și teatrul românesc pre-decembrist ne opune o dificultate similară.

Ceea ce interesează, însă, în acest punct, este folosirea teatrului ca decor în teatru. Nu doar că balul mascat din miezul Carnavalului – înduioșătoare, dorința generației lui Alecsandri de a aduce pe aceste meleaguri carnavalul întâlnit și admirat de ei în țări europene (Italia, Franța), în sincretism cu manifestări similare locale cu originea în folclor – se desfășura la teatru (și reamintim dificultatea de a reconstitui pe scenă teatrul, așa cum era el structurat pentru a găzdui baluri; era aceasta o proaspătă tradiție locală, pe model vienez sau parizian, ideea de a amenaja o podea din module, la nivelul scenei, către care se deschideau lojile; teatrul bucureștean de la Cișmeaua Roșie, una dintre primele instituții de profil, începuse chiar prin a fi sală de club monden, devenind sală de bal și abia apoi sală de teatru).

Dar cunoscutele cuplete ale lui Alecu costumat în Păpușar formează **un spectacol dramatic în ramă** *sui-generis*, căci tinerii *„slujbași dicanicești"* (funcționari judiciari) sunt îmbrăcați păpușari și cară ditamai cușca de păpuși care devine o scenă de dimensiuni reduse, pe care *„vestitul Statu-Palmă-Barba-Cot din poveste"* dă un spectacol-monolog:

„...ș-acum am venit aici tocmai din țara păpușilor, unde multe pozne-am văzut și multe-am auzit... De vreți să vi le povestesc ?...eu sunt gata... aud ?... vreți ?...bucuros..."[2]

[1] V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 808.
[2] *Id.*, p. 129.

Scanned with CamScanner

Teatru în teatru, aşadar, ba, complicat încă de un al treilea nivel al impersonării, costumul şi masca de carnaval creând al doilea, căci, a nu se uita, actorul nu joacă un păpuşar care dă viaţă unei păpuşi, ci ***pe un funcţionar judiciar care joacă păpuşarul care face să joace păpuşa care e actorul propriu-zis***; se adaugă pe de asupra şi implicarea publicului spectator – pe scenă ca şi în sală, dovadă reacţia publicului la tentativa de întrerupere a spectacolului – aşa cum se întâmpla şi în iarmaroacele populare. Păpuşile şi păpuşarii vor fi însă un motiv redundant, cu duioşie prezent în dramaturgia lui Alecsandri.

*

Oglinda mesmerizantă. Vom examina acum o altă modulare a motivului teatrului în teatru, pe care am putea-o numi **teatrul ca instrument al iluziei**. Este vorba, din nou, despre instrumentalizarea teatrului în teatru, dar, de data aceasta, nu ca pretext sau ca divertisment, ci, mai aproape de specificul său, ca modalitate de a induce spectatorului o realitate alternativă, de a extrapola *catharsis*-ul, adică, la proporţii şi durate cosmice; căci, odată instalat într-un anume *ordo rerum*, omul devine, datorită adaptabilităţii sale, aservit acelei ordini propuse; deşteptarea bruscă putând fi fatală.

The *Taming of the Shrew (Îmblânzirea scorpiei)*, a lui Shakespeare, începe, de pildă, cu o *Introduction*: povestea unui personaj simpatic şi ciudat, cu care nici critica literară, nici oamenii de teatru nu mai prea ştiu ce să facă, este vorba de Christopher Sly. 'Sly' înseamnă în engleza familiară 'şmecher', 'descurcăreţ'; Christopher – literar, 'purtătorul lui Hristos' – era un nume popular în Anglia vremii, de când Christopher Wren terminase *St. Paul's Cathedral*.

Christopher Sly este un beţiv oarecare, dat afară de hangiţă când răbojul datoriei se lungise excesiv şi el nu se arăta dispus să plătească. Adormit în drum, atrage atenţia unui nobil care se întorcea de la vânătoarea matinală şi care imaginează o glumă, credem noi, destul de crâncenă (şi un *topos* al literaturii medievale): să-l transfere acasă la el, îmbrăcat în haine frumoase şi la trezire să fie tratat cu toată deferenţa, încercând a-l convinge că este, de fapt, un gentleman bogat, dar că a petrecut ultimii cincisprezece ani pradă unor atacuri de febră cerebrală care l-au adus în stare de continuu delir. Motivaţia nobilului lord pentru această farsă ?

„It will be pastime passing excellent" Va fi o petrecere (literal: 'trecere de timp') grozavă

...Ceea ce se şi face, respectându-se întocmai indicaţiile stăpânului.

Spre surprinderea generală, însă, Sly, după un scurt moment de derută, provocat de îmbierea cu bunătăţi şi interogarea în privinţa costumului preferat în această dimineaţă:

„CHRISTOPHER SLY – I am Christophero Sly; call not me honour nor lordship: I ne'er drank sack in my life; and if you give me any conserves, give me conserves of beef: ne'er ask me what raiment I'll wear; for I have no more doublets than backs, no more stockings than legs, nor no more shoes than feet, – nay, sometime more more feet than shoes, or such shoes as my toes look through the overleather."[1]

CHRISTOPHER SLY – Eu sunt Christophero Sly; nu-mi spune mărite sau alteţă; tărie n-am băut în viaţa mea (el ceruse o bere slabă; nn.); iar dacă-mi dai pastramă, să fie de vită; nu mă-ntreba ce costum vreau să-mbrac, că n-am avut în viaţa mea mai multe haine decât spinări, mai mulţi colţuni decât picioare, nici mai mulţi pantofi decât tălpi – ba, câteodată, mai multe tălpi decât pantofi, ori aşa pantofi, că degetele privesc prin căpută.

va recupera rapid, acceptând noua condiţie cu nonşalanţă (până acolo, încât adoptă spontan pentametrul iambic, rezervat vorbitorilor nobili în piese, proza fiind a oamenilor de rând,

[1] W. Shakespeare,vol. cit., p. 330.

Scanned with CamScanner

ceea ce servea şi ca instrument de identificare a apartenenţei sociale a personajului):

„CHRISTOPHER SLY - Am I a lord ? And have I such a lady ?	CHRISTOPHER SLY – Sunt oare lord ? Căsătorit cu-o doamnă ?
Or do I dream ? or have I dream'd till now ?	Sau doar visez ? Sau pân-acum visai ?
I do not sleep: I see, I hear, I speak:	Nu dorm acum: privesc, aud, vorbesc,
I smell sweet savours and I feel soft things: –	Miros parfumuri, ating lucruri moi –
Upon my life, I am a lord indeed;	Pe viaţa mea, sunt lord cu-adevărat
And not a tinker, not Christophero Sly.	Nu căldărar, nu Christophero Sly.
Well, bring our lady hither to our sight;	Ei, ia chemaţi în faţa mea pe doamna
And once again a pot o' th' smallest ale."[1]	Şi, v-am mai spus, o bere slabă vreau.

Subestimând adaptabilitatea unui asemenea vagabond, amatorii de experimente empirice şi distracţii ieftine se văd, nu numai privaţi de hazul farsei, dar şi puşi în încurcătură, mai ales când pajul ales să se travestească în susnumita doamnă îi face dulci reproşuri şi el, fără să mai ezite, ia măsuri de recuperare a timpului pierdut:

„CHRISTOPHER SLY - Madam wife, they say that I have dream'd,	CHRISTOPHER SLY - Madam nevastă, cică am visat
And slept above some fifteen year or more.	Şi-am dormit treaz vreo cincisprezece ani.
PAGE – Ay, and the time seems thirty unto me,	PAJUL – Da, chiar treizeci de ani mi s-au părut
Being all this time abandon'd from your bed.	Gonită-atâta timp din patul tău.
CHRISTOPHER SLY - 'Tis much. – Servants, leave me and her alone. –	CHRISTOPHER SLY - Cam mult. Slugi, să ne lăsaţi singurei.
Madam, undress you, and come now to bed."[2]	Madam, dezbracă-te şi treci în pat.

Intriga se complică şi se simplifică prin apariţia unei trupe de actori ambulanţi, care încă din prolog au fost luaţi de seniorul arhitect al întregii farse drept complici. Ei vor fi cei ce vor prezenta *piesa propriu-zisă*, povestea îmblânzirii Catherinei de către soţul ei care, fără a o brusca măcar cu un cuvânt, simulează o asemenea bizarerie de comportament încât biata femeie se resemnează cu ideea că unui asemenea trăsnit n-ai ce să-i faci. Piesa va începe oportun exact când elanurile amoroase ale cerşetorului devenit nobil peste noapte vor deveni greu de stăpânit, această „distracţie" fiindu-i „interzisă de doctori încă vreo câteva nopţi", până „duhul rău" care l-a posedat atâta vreme se va fi risipit cu totul.

Dar sunt aceşti actori simpli interpreţi ai piesei din piesă ? Sunt ei şi printre complicii la farsa generală ? Ce rost are, generic vorbind, întreaga paginare „în ramă" a poveştii Catherinei ? *'Shrew'*, scorpie, nu este un cuvânt feminin în engleză, el putând denumi şi o persoană de celălalt sex, ca şi *'witch'* (vrăjitoare) sau *'fairy'* (zână). Sunt cuvinte neutre de origine germanică ori normandă. Introducerea să aibă rostul de a prezenta o altă îmblânzire, cea a lui Sly ? Să fie un simplu prolog, fără rost în economia dramatică ? Dar, înafara unor scurte intervenţii pe parcursul piesei care îl arată pe Sly gata să adoarmă, mai puţin de plictiseală şi mai mult de stare de confort, nu i se acordă acestuia nici un rol: nici de *raisonneur*, nici de nătărău căruia nu i se pare nimic inteligibil. Iar la final, nici măcar o consemnare. Ce se va întâmpla cu Sly ? Se va trezi a doua zi în drum ? Ce va face atunci ?

Abu Hassan, în situaţia lui, înnebuneşte şi e gata să-şi omoare mama. Sly va suferi, sau, cum ar prezice mai curând adaptabilitatea lui, va lua totul ca pe un vis frumos ? Dar, atunci, la ce bun această punere în pagină, fără interes dramatic ? Şi nobilul care a inventat această joacă destul de crudă se va fi distrat, sau a considerat că farsa a fost pierdere de timp ? Să se fi pierdut, pur şi simplu, fragmentul care, după încheiere piesei din piesă, punea un final şi conflictului care o paginează ? Să fi fost pur şi simplu o modă, de a pune

[1] *Id.*, p. 331.
[2] *Ibid.*, p. 332.

Scanned with CamScanner

în deschiderea pieselor asemenea prologuri ? Alte texte nu o confirmă. Să fi răspuns Shakespeare unei comenzi aulice, cunoscut fiind pentru libertatea cu care trata asemenea comenzi (dovadă, *The Merry Wives of Windsor*) ? Să aparţină prologul altui autor ? Iar dacă nici una dintre ipoteze nu este plauzibilă, la ce bun inventarea acestui personaj rămas suspendat între adevăr şi iluzie ? Întrebări la care nimeni şi nimic nu ne poate da un răspuns pertinent: textul rămâne misterios la acest punct, iar istoria literară nu consemnează nici un detaliu clarificator.

Ediţiile antume *in-quarto* (şaisprezece piese au fost publicate înainte de stabilirea, destul de aproximativă, a „canonului" shakespearian) şi ediţiile postume *in-folio* (1623, 1632, 1663, 1685) nu pomenesc nimic despre închiderea liniei Sly a conflictului în final. În 1725, în ediţia sa, Alexander Pope va adăuga câteva fragmente în care apar Lordul şi Sly pe parcursul acţiunii şi finalul în stilul pe care l-am presupus cel mai probabil: trezit din vis, în faţa cârciumii, beţivul

„crede că toată întâmplarea a fost un vis, cel mai frumos vis pe care l-a avut vreodată, şi pleacă hotărât să aplice învăţătura din piesă dacă soţia sa îl va întâmpina furioasă pentru lipsa sa din timpul nopţii."[1]

Evident, interpolarea va fi ignorată de editorii ulteriori, datorită flagranţei sale; printre altele, a inventa, pe deasupra *şi o soţie* pentru Sly este prea puţin în spiritul piesei.

Tema însăşi este veche: persuasiunea şi resursele ei, din care descinde direct spălarea creierului ca tactică de manipulare psihologică. Înainte de Caragiale, cunoscuta *Halimà* va trata această temă, a schimbării bruşte de situaţie socială, cu scop experimental şi rezultate tragice. Şi înaintea acesteia a existat *celebrul paradox al lui Zhuang-Zê,* celebrul gânditor taoist devenit aproape un personaj al folclorului chinez, care *s-a visat fluture iar la deşteptare a început să se întrebe dacă nu cumva este, de fapt un, fluture care a adormit şi se visează om.* Şi înaintea acesteia, a existat concepţia hindi, atât de agreată ulterior de filosofia clasică germană, conform căreia existentul este visul lui Višnu, dormind pe oceanul de lapte; când se va scula, o nouă noapte divină (corespunzând cu zece sau paisprezece mii de ani tereştri) se va fi sfârşit, lumea, aşa cum o ştim, se va risipi în nefiinţă ca visul dimineaţa. În modulaţia (eronată) a lui Schopenhauer, o vom întâlni şi la Eminescu. Iar conexiunile temei cu o alta, aceea **a trecerii într-un alt *continuum* spaţio-temporal**, devenită la noi mitul tinereţii fără bătrâneţe, deschid perspective poate prea ample prezentei analize. Mai notăm în acest punct doar preferinţa pe care Mircea Eliade o dă acestui motiv în creaţia sa epică, nu numai în *La Ţigănci*, dar şi în *Tinereţe fără tinereţe.*

Leon Levi̯chi, în numeroasele sale interpretări ale operei shakespeariene, pune ca opoziţie de bază acestei opere dihotomia *to be/to seem* (a fi/a părea), pornind de la un vers din a doua scenă a lui *Hamlet.* Ajunge oare acest joc al părerii pentru a interpreta visul lui Sly ? Şi – nu cumva avem de-a face, pur şi simplu, un vis (varianta cea mai puţin productivă, aberantă logicii dramatice, cre cere deznodământ tuturor firelor narative ?

Oricum, tema a plăcut în epocă, dovadă că un mare dramaturg spaniol al Secolului de Aur, Calderón de la Barca, va relua ideea în *La Vida es Sueño (Viaţa e vis),* ultima mare creaţie a acestui curajos – pentru vremea sa – dramaturg. Propunând o foarte interesantă meditaţie, piesa face parte dintre piesele filosofice care au încununat cariera autorului şi

„o dată (sic!) *cu ele, Calderón intră cu adevărat în faza îngândurării barocului. Faptele devin probleme, lucrurile şi fiinţele alunecă în umbră şi vis. Pentru autor, acum toda la vida*

[1] V. Ştefănescu-Drăgăneşti, *Note* la *Îmblânzirea scorpiei.* În vol. *Shakespeare. Opere complete.* Vol. II. Bucureşti: Editura Univers, 1983, p. 270.

Scanned with CamScanner

es sueño (toată viața e vis, în spaniolă în original, nn.). *Gândul ostenit se risipește în păreri contrarii, căci todo es verdad y todo es mentira* (totul este adevăr și totul este minciună, în spaniolă în original; ambele citate constituie titlurile unor drame cu substrat filosofic din această ultimă epocă de creație a autorului, nn.)"[1]

În treacăt fie zis, cultivarea contrastelor se dovedește, la o analiză atentă, caracteristica fundamentală a barocului, din punctul acesta de vedere el anticipând, la alte dimensiuni, romantismul.

Povestea este tot de factură orientală, denotând o certă influență maurescă (este, de pildă, tema unuia dintre cele mai vechi basme ale lumii, provenind din Egiptul antic și a uneia dintre cele mai fataliste narațiuni din *Povestea despre Sindipa filosoful și discipolul său*, carte populară cu circulație și în Țările Române). Ne referim la tema profeției împlinite oricâte precauțiuni s-ar lua, a destinului ineluctabil; dar autorul spaniol îi dă conotația moralizatoare cerută de loc și timp, iar plasarea acțiunii este în sensul utopiilor ce abundă, cum am văzut, în literatura vremii. Regele Poloniei, avertizat că fiul său va domni ca un tiran și-și va îngenunchea tatăl, îl crește izolat într-un turn. Curios, totuși, dacă soarta rea s-a înduplecat, ori pericolul a trecut cumva, regele își aduce fiul drogat la palat și inițiază cunoscutul experiment cu substituția de condiție socială. Pus prin surprindere în postura de rege, acesta, inexpert în relații interumane, ca unul ce crescuse în izolare, se dovedește arogant, tiran și inabil domnitor, drept care este reîncarcerat în turn. O revoltă populară îl va readuce pe tron, regele va fi obligat să-i ceară iertare în genunchi, pentru împlinirea completă a profeției, iar Sigismondo va trage concluzia morală cuvenită, devenind un rege bun. Dar ne reține atenția monologul eroului, dezmeticit după întoarcerea de la palat, monolog pe care îl citām fragmentar, fără a-i stabili vreo legătură cu tema noastră, doar pentru a arăta profunzimea meditației și difuziunea temei 'vieții ca vis' în epocă:

„SIGISMONDO – La muerte – Desdicha fuerte!	SIGISMONDO – Moartea întristează foarte:
¿que hay quien intente reinar	Cine a domni mai vrea
viendo que ha de despiertar	Știind că s-ar deștepta
en el sueño de la muerte ?	Din visul vieții în moarte ?
[...]Yo sueño que estoy aquí	Eu visez că sunt aci,
destas prisones cargado	Încuiat în închsoare
y soñé que en otro estado	Și visai că-n altă stare
más lisonjero me vi.	Fusei și mă fericii.
¿Que es la vida ? – Una frenesí.	Ce e viața ? – Nebunie.
¿Que es la vida ? – Una ilusión	Ce e viața ? – Nălucire
Una sombra, una ficción	Umbră fără crezământ
Y el mayor bien es pequeño:	Iar binele cel mai mare
Que toda la vida es sueño	E că viața-i doar visare
Y los sueños sueño son."[2]	Iar visele, vise sunt.

Putem merge până acolo încât să recunoaștem câteva ecouri ale celebrului monolog hamletian din începutul actului al treilea, deși Shakespeare se mulțumește să-l pună pe eroul său să mediteze asupra unei relativ diferite idei, încercând să justifice psihologic frica noastră de moarte:

"[...] in that sleep of death, what dreams may come ?" Dar ce vise visăm în somnul morții ?

Nu altfel, în registrul comic, desigur, va reacționa Nick Bottom, țesătorul, la „trezirea din vis", de fapt, după ce, și el subiect de experiment castigator pentru „capricioasa" Titania (din punctul de vedere al epocii, a nu-ți asculta bărbatul era demn de pedeapsă,

[1] Paul Alexandru Georgescu, *Teatrul spaniol clasic*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 272.
[2] Calderón de la Barca, *Obras*. vol. III. Madrid: Ed. Aguilar, 1953, p. 430.

Scanned with CamScanner

oricât de absurde toane ar fi avut acela), va fi restaurat stării sale naturale; de remarcat că şi el, în condiţii analoage celorlalţi doi, tot la vis se va gândi când va ieşi din starea de graţie. Căci tot despre realitate şi iluzie va fi vorba şi în *A Midsummer Night's Dream/Visul unei nopţi de vară*; iar Bottom, în stilul său ridicol, este şi el un filosof:

„BOTTOM (awaking) – *[...] I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream. Methought I was – there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had,– but man is but a patcht fool, if he will offer to say what methought I had.* ***The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was***"[1]

BOTTOM *(trezindu-se)* – Am avut o năzărire fără pereche. Am avut un vis – mai presus de mintea omenească să spună ce vis a fost acela: şi oricine ar fi un dobitoc, să umble de colo, colo să povestească aşa un vis. Parcă eram... cine mai ştie ce. Parcă eram, parcă aveam... ar fi nebun sadea oricine s-ar prinde să-mi lămurească ce parcă aveam. Ochiul omenesc n-a auzit, urechea omului n-a văzut, mâna omului n-ar putea gusta, nici limba lui pipăi, şi nici inima n-ar putea lămuri ce vis era visul meu...

Dar ceea ce leagă puternic piesa de tema noastră este revenirea în domeniul teatrului în teatru, mai exact a teatrului ca subiect. Ne referim, desigur, la reprezentarea de către „artiştii amatori" ai Atenei a legendei îndrăgostiţilor nefericiţi, Pyramus şi Thisbe, legendă atât de populară în epocă, încât, se pare, stă şi la baza cunoscutei drame shakespeariene Romeo şi Julieta.

Nu intenţionăm să ne ocupăm de reprezentaţia propriu-zisă decât în măsura în care „publicul" reprezentaţiei are relevanţă pentru tema noastră. Cei şase mici meşteşugari caracterizaţi de autor drept *Clowns* (şi am explicat sensul în epocă al termenului, apropiat de ceea ce se numeşte în filmul actual *comic relief*) îşi vor spune rolul, cu obişnuitele imprecizii lexicale (în special folosirea antonimelor şi paronimelor în locul termenului corect) care constituie cel mai frecvent procedeu al comicului de limbaj la clownii shakespearieni (*videlicet Much Ado about Nothing, Measure for Measure, The Winter's Tale* ş.a.) Reţinem deci că asemenea personaje erau de rigoare în textul şi spectacolul dramatic şi că doar măiestria autorului făcea (sau nu) din ei personaje antologice precum Nick Bottom &co.

Spectatorii, cele trei perechi de însurăţei şi curtea vor comenta jocul lor, încercându-şi spiritul pe bieţii ageamii. Poate cele mai simpatice remarci vor fi făcute atunci când, înainte de final, Thisbe ajunge prima la mormânt, leul apare, rage şi o sperie, aceasta fuge, leul sfâşie mantaua căzută de pe umeii eroinei, apoi pleacă şi scena rămâne goală înainte de apariţia lui Pyramus. Spectatorii aprobă persiflant şi aplaudă parodic:

„DEMETRIUS – Well roar'd, lion!
THESEUS – Well run, Thisbe!
HIPPOLYTA – Well shone, moon! – Truly, the moon shines with a good grace.[...]
THESEUS – Well moused, lion."[2]

DEMETRIUS – Bine răgetul, leule!
THESEUS – Bine fugit, Thisbe!
HIPPOLYTA – Bine luminat, lună! –Zău dacă luna nu luceşte cu mult talent [...]
THESEUS – Bine sfâşiat, leule!

...Până şi Hippolyta, amazoana fără mare rafinament, care nici nu a înţeles de ce proaspătul ei soţ a ales această improvizaţie în detrimentul altora, profesioniste, a intrat în concertul de false aprobări admirative; ba, mai ţine şi să sublinieze faptul că a priceput şi ea, în sfârşit, gluma. Desigur, întregul concert de comentarii în contrapunct are darul

[1] W. Shakespeare, vol. cit., p. 296; comicul de limbaj obţinut prin improprietate terminologică este unul dintre cele mai frecvente la autor.
[2] *Id.*, p. 299-300.

Scanned with CamScanner

de a amplifica stângăcia reprezentației teatrale; dar folosirea în acest mod a „publicului" teatrului în teatru va multiplica planurile receptării dramatice, cum am văzut că dramaturgii vremii nu se sfiau să facă.

Și mai interesantă însă este prima repetiție pe care o fac cei șase meseriași. Să spunem, dintru început, că nu e vorba de măreție și semi-profesioniste reprezentații în spiritul celor date de bresle în vremurile teatrului religios. Nu este vorba nici măcar de oameni cu pasiunea teatrului, poate cu excepția „producătorului" Quince. Avem de-a face cu șase "liber profesioniști": *Quince*, 'gutuie' – dulgher, *Snug*, 'blândul' – aprox. tâmplar, probabil subordonat celuilalt, *Bottom* 'fund' – țesător, ceea ce însemna, până în secolul XIX, lucrător cu ziua; cei care aveau „propria lor suveică" erau cei mai căutați și mai bine plătiți, așa cum aflăm din romanele lui Hardy și George Eliot, *Flute* 'flaut', supranume datorat probabil vocii, căci joacă rolul feminin – cârpaci de foale, iarăși o meserie fără prea multă cerere, probabil, *Snout* 'botișor' – căldărar, de fapt spoitor de vase și *Starveling* 'lihnitul de foame' – croitor; discutarea comicului de nume poate face obiectul unei discuții separate; nu trebuie ignorate oarece rezonanțe scatologice ale numelor, pertinente încă în engleza actuală.

Sunt oameni fără avere, fără măcar o prăvălie unde să repete, dovadă că se întâlnesc pentru a repeta la o milă de oraș, în pădurea castelului, la răsăritul lunii, pentru ca nimeni să nu le fure ideea. Ceea ce îi îndeamnă să purceadă la acțiune este, cum am mai spus, nădejdea de a fi selectați la serbările post-nupțiale și, dacă vor avea destul noroc, să facă rost de o răsplată materială de moment sau viageră.

Dintre ei, Quince are ceva talent literar/dramatic; el va scrie textul și va organiza spectacolul, va procura recuzita, va regiza întregul, în cel mai mare secret, cum spuneam. Dar nici el, nici ceilalți – și aici intervine factorul de interes – nu au noțiunea convenției dramatice. De aici, pendularea lor continuă între ***dorința de a plăcea*** și ***frica de a deranja***, ba chiar speria iluștrii spectatori. De pildă, atunci când vine vorba de apariția leului, Bottom, care, dacă s-ar putea, ar vrea să joace toate rolurile, încearcă să obțină, pe lângă rolul lui Pyramus, și pe cel al leului:

„BOTTOM – Let me play the lion too: I will roar, that I will do any man's heart good to hear me: I will roar, that I will make the duke say, 'Let him roar again, let him roar again'.

QUINCE – An you should do it too terribly, you would fright the duchess and the ladies, that they would shriek; and that were enough to hang us all.

ALL – That would hang us, every mother's son.

BOTTOM – I grant you, friends, if you should fright the ladies out of their wits, they would have no more discretion but to hang us: but I will aggravate my voice so, that I will roar you as gently as any sucking dove; I will roar you an 'twere any nightingale."[1]

BOTTOM – Dă-mi tot mie să joc și leul: am să rag, de o să-i ungă la inimă pe toți bărbații de față; am să rag de-o să-l fac pe duce să zică: 'bis, răgetul; bis, răgetul!'

QUINCE – Dacă ai rage prea groaznic, le-ai speria pe ducesă și pe doamne, de s-ar apuca de urlat; și asta ar fi de ajuns ca să ne spânzure pe toți.

TOȚI – Ne-ar spânzura pe toți, vai de mama noastră !

BOTTOM – Aici vă dau dreptate, prieteni. Dacă **le-ați speria** pe doamne de să-și iasă din minți, am și merita să ne spânzure; dar **eu am să-mi prefac vocea** astfel că am să rag mai dulce decât un turturel sugaci; **am să rag**, de să juri că-s privighetoare…

[1] *Ibid.* p. 282.

Scanned with CamScanner

Şi tot aşa, incultura lor şi lipsa de experienţă dramatică ridică incidente la fiecare pas, spre amuzamentul oricărui public conştient de convenţia dramatică. Dar dacă se vor speria doamnele văzându-l pe Pyramus că-şi ia viaţa ? Să se scrie câteva rânduri, din care doamnele să afle că, de fapt, nu se omoară şi că, de fapt, nici nu e Pyramus, ci Nick Bottom, ţesător. Şi leului să i se scrie un prolog, să anunţe doamnele cine e şi ce va face. Dar ce-i de făcut cu lumina lunii ? Dacă nu e lună în seara aceea ? Să vedem în calendar. Este ! Dar dacă-i înnorat ? Să iasă un actor costumat care să spună că el e luna şi ce caută acolo. Şi zidul să aibă versurile sale, ca să se ştie cine e şi cu ce treabă a apărut. Ceea ce se va şi face, transformând sceneta într-o încâlceală de prezentări strict inutile, dată fiind familiarizarea curţii cu asemenea divertismente şi producând ilaritatea generală.

Nu mai puţin, în comicul său, acest fir al acţiunii va pune în dezbatere **ideea convenţiei dramatice** şi va constitui **una din primele mărturii ale teatrului în teatru, nu sub raportul reprezentării, ci al repetiţiilor şi conceperii unui spectacol.** La care putem adăuga şi **frica oamenilor de teatru, fie şi nejustificată, ca nu cumva multe din cele ce le rostesc să genereze represalii nescontate,** dovedind că, **şi la nivel rudimentar, tot preocuparea de a nu contraria orizontul de aşteptare al publicului are precedenţă.**

E posibil ca aici să se ascundă şi ceva intenţionalitate auctorială; poate şi o idee de ironie la adresa companiilor actoriceşti rivale şi amatoare, cum am mai găsit. Dincolo de orice, însă, *a pune în discuţie însuşi specificul dramatic, a examina impersonarea în sine, este un element inedit, ca şi cum am vedea sub ochii noştri născându-se un concept estetic.*

Şi tot în categoria teatrului creator de iluzii putem include şi o altă categorie de piese, acelea în care unul sau mai multe episoade se bazează pe impersonare, adică pe **asumarea unei false identităţi.** Exemplele sunt extrem de numeroase, începând cu *Eunuchus*, comedia lui Terenţiu în care tânărul îndrăgostit este dus ca eunuc în casa dragei sale, pentru a forţa o căsătorie şi cu *Andriana*, piesa aceluiaşi, în care soldatul fanfaron dar îmbrobodit este făcut să-şi ia amanta drept sora ei geamănă, continuând cu *Commedia dell'Arte*, în care a trece drept altcineva era un efect comic aproape de rigoare (**cu atât mai comic cu cât ecartamentul *personaj propriu-zis* – *personaj asumat* era mai mare**; de unde succesul ***travesti***-ului, al rolurilor de compoziţie, al falşilor sclavi, al slujnicelor sau amanţilor deghizaţi în doctori etc.), cu numeroasele asumări de rol din Shakespeare (să menţionăm doar pe cel mai relevant dramatic: *Portia dându-se drept judecătorul Balthasar, pentru a dejuca planurile lui Shylock;* alături de ea – nenumăratele travestiuri ale altor eroine, dovadă aproape certă că Shakespeare făcea tinerilor actori, interpreţi ai rolurilor feminine favoarea de a-i scuti, ori de câte ori era posibil, de greul costum şi complicatul machiaj subsecvent; *Domnul Ford abordându-l pe Falstaff sub identitatea lui Brook*, presupus îndrăgostit fără speranţă de însăşi doamna Ford, *Ducele Vicentio din* Measure for Measure, *participând incognito la acţiune în sutana fratelui Lodovick* şi atâtea altele).

Am putea continua înşirînd exemple din toate dramaturgiile. Preferăm să încheiem reamintind cel mai ilustru, în istoria genului, moment de folosire a teatrului în teatru ca motor al iluziei, ne referim la discutata scenă a reprezentaţiei aluzive din Hamlet.

Să revenim la Molière, pentru plăcerea scriiturii (şi, evident, a interpretării, autorul scriind nu cu intenţionalitate literară, ci în perspectiva interpretării rolurilor de către sine şi trupa sa) pe care o dovedesc farsele sale, în care transpersonalizarea eroilor era de rigoare (dar şi pentru că, pe teritoriul francez al secolului al XVII-lea **rolurile feminine erau deja**

Scanned with CamScanner

interpretate de femei, ceea ce dădea o mai mare savoare *travesti*-ului. Un tânăr *actor* care joacă un rol de *eroină* travestită în *bărbat* este aproape o revenire la normalitate; o actriță care joacă, aproape simultan, un rol de bărbat în travesti și unul de femeie (cum e cazul Toinettei din scenele VII – XI ale actului al treilea din *Le malade imaginaire*) este deja un gest de virtuozitate. Oricât de rapidă putea fi deghizarea în doctor, cu roba specifică, ochelari, eventual barbă, Toinette trebuia să se miște ca fulgerul, pentru a reuși performanța de a-l păcăli pe Argan, chiar deprimat cum e de amenințările doctorului care îl părăsise. Să nu uităm că actrița joacă la un moment dat, la intrarea dinspre culise, ce e drept, ambele roluri. Mademoiselle Beauval, care preluase rolurile de caracter în trupa lui Molière după retragerea și apoi moartea Madeleinei Béjart trebuie să se fi bucurat de încrederea integrală a actorilor.

Exemplele de gen abundă și aici, însăși piesa citată terminându-se cu o asemenea mascaradă, cea a investirii personajului principal cu titlul de doctor. Dar aici complicitatea personajului este mai mult sau mai puțin reală, chiar dacă morala este aceeași ca și în *Le Médecin malgré lui*: întrucât doctorii nu știu nimic, ceremonia de investitură este oricum o farsă, așa încât poți deveni medic și în bătaie de joc: Sganarelle îl „unge" medic pe Géronte cu o bastonadă, explicând că nici el n-a avut parte de altă învestitură.

Mai tragic este cazul lui Monsieur de Pourceaugnac, victimă, de astă dată, nu a credulității, ci a lipsei de experiență și, mai ales a bunei păreri despre sine, care îl face să accepte cu ușurătate ospitalitatea străinilor care se dovedesc fie răuvoitori, fie medici, avocați, false neveste etc, totul având ca scop să-l scoată din minți și să-l îndemne să părăsească Parisul și gândul căsătoriei.

Ne vom opri însă asupra a două asemenea impersonări care au meritul de a crea iluzia perfectă, folosind mijloace exclusiv și explicit teatrale. Primul caz este al lui Monsieur Jourdain și a investirii sale ca *mamamouchi*. Suntem avertizați din timp asupra caracterului teatral al mascaradei:

„COVIELLE – *Il s'est fait depuis peu une certaine mascarade qui vient le mieux du monde ici, et que je prétends faire entrer dans une bourle que je veux faire à notre ridicule [...] et il est homme à y jouer son rôle à merveille, à donner aisement dans toutes les fariboles qu'on s'avisera de lui dire. J'ai les acteurs, j'ai les habits tout prêts: laissez-moi faire seulement.*"[1]

COVIELLE – S-a pus în scenă, nu de mult, o mascaradă care se potrivește de minune aici și pe care doresc s-o implic într-o păcăleală pe care vreau să i-o joc caraghiosului nostru [...] și e și omul care să joace un asemenea rol de minune și să înghită toate gogoșile pe care o să i le îndrugăm. Am și actorii, și costumele gata; dați-mi mână liberă.

Ceea ce urmează este binecunoscuta ceremonie postișă în care, sub pretextul *mamamouchi*-ficării, Monsieur Jourdain este ciomăgit bine (tradiția italiană *impunea aproape bastonada*), ceea ce el îndură cu stoicism, cu euforie chiar, convins că, fără să scoată un ban din buzunar (ceremoniile de înnobilare a burghezilor nu mai erau chiar rare și vor deveni tot mai dese, dar implicau donații serioase către visteria sleită) a ajuns printre cei mai importanți oameni ai Imperiului Otoman, aflat printre marile puteri politice ale vremii (suntem în secolul în care armata acestui imperiu va asedia Viena, izbăvită doar prin intervenția lui Jan Sobieski). Desigur, rangurile acelui imperiu nu erau ereditare, nici nu necesitau asemenea învestituri, dar am fost avertizați că Monsieur Jourdain este semi-analfabet. Nu mai puțin avem de-a face cu **o iluzie dramatică perfectă, ba încă una construită pentru uzul singurului spectator, care devine personaj principal, chiar dacă nu mai este conștient de impersonarea la care este silit.**

[1] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. Paris: Librairie Hachette, 1935, p. 58.

Scanned with CamScanner

Un alt caz de iluzie dramatică, chiar dacă numai implicit teatrală, o găsim în *Les Fourberies de Scapin*. Este vorba chiar despre mult şi pe nedrept criticata scenă a sacului. Amintim că *scena a doua din actul al treilea nu are legătură cu acţiunea propriu-zisă, fiind doar o acţiune de răzbunare a lui Scapin faţă de Géronte, disproporţionată pentru „ofensa" pe care acesta i-o aduce, trădând o confesiune făcută cu scopul de a-i uşura soarta tânărului său stăpân.* Ascuns în sacul care se presupune că va disimula prezenţa sa, lui Géronte i se vor intima, pe rând, apariţiile a mai multor spadasini, presupuşi prieteni ai unui soldat, fratele fetei care face obiectul disputei, toţi cu gând să-l omoare. Ei (un gascon, un membru al Gărzii Elveţiene şi o jumătate de duzină de alţi soldaţi) îl bat, aşa-zicând, pe Scapin care-l cară în spate pe Géronte, ciomăgeala fiind încasată de stăpân, deşi sluga se plânge a fi încasat majoritatea loviturilor. Imitarea diferitelor accente regionale folosite de soldaţii parizieni era, probabil, turul de forţă al lui Molière, aşa cum se va distra imitându-şi parodic şi confraţii de la Hôtel de Bourgogne în *L'Impromptu de Versailles*.

Desigur, iluzia este amplificată de faptul că Géronte, închis în sac, nu percepe realitatea decât prin intermediul auzului, ceea ce face ca scena să ţină întrutotul de abilitatea lui Scapin – şi, prin extensie, a interpretului – de a imita respectivele graiuri ale soldaţilor de meserie. Desigur, procedeul bastonadei este de inspiraţie italiană, fiind, cum spuneam, de rigoare în *Commedia dell'Arte* din care autorul se inspiră aici cel mai copios. Desigur, ideea de teatru în teatru este redusă aici la o suită de pseudo-impersonări burleşti. Nu mai puţin, avem de-a face cu o iluzie perfectă, personajul-victimă căzând victimă tocmai propriei poltronerii.

Am putea da încă o infinitate de alte exemple, dar nu am demonstra mai mult decât am făcut-o că **oamenii de teatru nu s-au sfiit niciodată să joace cu cărţile pe masă şi, în nădejdea de a explicita publicului forţa impresionantă a arsenalului lor profesional, să creeze scene dramatice în care personajele să facă tot ce ştiu mai bine actorii: să creeze iluzii perfecte, care să se răsfrângă, într-un joc secund, chiar asupra personajelor de pe scenă.**

Nu altul este cazul meditaţiei dramatice *L'arte della comedia/Arta comediei* de Eduardo de Filippo. Vom găsi în acest text, probabil conceput ca o extensie sau o actualizare la *Il teatro comico* de Goldoni, sigur continuând linia marelui creator de iluzii care a fost Pirandello (citat în text), se constituie într-una dintre cele mai interesante pleoarii cu privire la subţirea graniţă dintre ficţiune şi realitate pe care evoluează funambulesc interpreţii dramatici.

Practic, avem de-a face cu o tentativă de a demonstra eficienţa mesmerizării catharctice dincolo de convenţia scenică. În faţa noului prefect, conducătorul unei trupe dramatice al cărei sediu a ars vine să-i solicite acestuia, nu pomană, ci doar înaltul patronaj cu scopul ca, printr-un spectacol, să-şi procure banii de drum în scopul fuziunii cu o altă trupă de provincie. Deşi se declară amator de teatru, prefectul tratează cu dispreţ tagma actoricească. În prealabil, actorul se declarase întristat de poziţia prea puţin demnă pe care societatea o acordă oamenilor de spectacol, nepuşi, cel puţin, în rândul meseriilor onorabile trecute în cărţile de şcoală:

"CAMPESE – [...] Actorii commediei dell'arte *[...] au fost întotdeauna persecutaţi, siliţi să fugă dintr-un loc într-altul, fiind deseori prinşi, azvârliţi în închisoare, torturaţi şi uneori spânzuraţi [...] Teatrul trebuie ajutat, oferindu-i-se o existenţă certă şi libertatea de a se exprima la nivelul*

Scanned with CamScanner

cultural al spectatorului de azi, nu ţinându-l de scurt, cum fac bonele cu un copil înapoiat."[1]

Aroganţei sfertodocte a prefectului, actorul îi răspunde pomenind de capacitatea actorilor de a se grima cameleonic, devenind oricine doresc. Oreste Campese (a se observa simbolistica onomastică) refuză pomana şi pleacă, luând cu el, în locul foii de drum, *lista audienţelor din acea zi*. Şi prefectul rămâne îngrozit că nu mai poate să-şi dea seama dacă aceia care vor veni sunt persoane reale (pe care încă nu le cunoaşte), sau actori care vor să îl convingă de măiestria lor. Iar audienţele vor aduce pe tapet probleme de mare complexitate şi mult tragism uman: un doctor supus oprobriului general pentru un unic caz de malpraxis, un preot care vrea să împiedice o tânără să-şi nască fiul nelegitim în biserică, moartea unui alt copil nelegitim, negată de toată lumea care i-a ascuns existenţa, un farmacist care, după o lungă carieră în prăvălia familiei, este dat afară pentru că nu are studii şi care, în final, se sinucide chiar în prefectură etc. Din frica de a cădea în capcană, prefectul le ia pe toate drept farse; dar doctorul, ce se întoarce cu diploma de medic (care pare autentică, dar este realmente ?) şi cu toate hârtiile cerute, constată că farmacistul chiar a murit (dar – este el doctor *adevărat* şi diagnosticul lui este *real* şi *competent* sau totul e convenţie ?) şi tot aşa, până bietul prefect este gata să cedeze nervos, incapabil a mai discerne dacă totul este adevărat sau numai joc actoricesc. Reapare şeful trupei, venit să restituie lista audienţelor luate din greşeală. Prefectul, la capătul puterilor, îl somează să răspundă dacă şi-a dus până la capăt promisiunea-experiment. Ceea ce Oreste Campese refuză să facă, lăsând finalul într-o superbă ambiguitate. Ameninţat cu arestarea, îl întreabă pe prefect dacă e sigur că jandarmul chemat să-l reţină va fi... jandarm autentic, uniforma respectivă nelipsind din inventarul de costume al niciunui teatru. Finalul deschis, dincolo de argumentarea ideii dorite, transferă textul din planul conceptual în planul comicului de situaţie, nepierzând nimic din valoarea demonstraţiei dar câştigând la capitoul *suspense*. Nu altfel a procedat anterior Matei Millo în *Prăpăstiile Bucureştilor* (v. *infra*), cu excepţia explicaţiei finale a personajului misterios şi polimorf care se recunoaşte a fi Radu Actorul.

•

Teatrul lumii teatrale. Deloc de mirare, atunci, că fascinanta lume a teatrului a început, de la un punct încolo, să se ofere pe sine ca tematică, într-un soi de autoreflexivitate care aminteşte oglinda unui personaj popular din Ţările de Jos. Deloc de mirare, că acest lucru s-a întâmplat mai ales odată cu impunerea teatrului ca instituţie de frunte în cultura unui popor, dar şi cu *deplina laicizare a domeniului tematic*, cu interesul publicului (şi, implicit, al oamenilor de teatru) în abordarea unor subiecte cât mai originale, cât mai exotice pentru publicul larg, chiar – sau mai ales – *când acel exotism este de găsit... sub ochii lor*. Şi mai ales de când artistul de spectacol, de la clown la divă, a început a fi perceput, şi prin influenţa liricii moderne, ca un personaj interesant, misterios, complex, sinteză de grandoare şi mizerie, pe scurt: ofertant estetic.

Dar, pentru ca frământările, tragice sau comice, care prezentau interes pentru publicul spectator, să fie aduse la rampă, pentru ca, altfel zicând, scena să fie întoarsă, oferind spectatorilor fascinantul spectacol al dedesubturilor, al „bucătăriei" spectacolului, trebuia mai întâi să existe oamenii de teatru capabili să sesizeze nu numai valoarea de interes dar şi forţa dramatică a acelor dedesubturi. Trebuia să existe, de fiecare dată, *un om care să îmbine două laturi* tot mai depărtate: pe de o parte, o cunoaştere adâncă şi subtilă

[1] Eduardo de Filippo, *Arta comediei*. Text pentru uz intern, editat de Asociaţia Oamenilor de Artă din Instituţiile Teatrale şi Muzicale, Centrul de Documentare Teatrală şi Muzicală, nr. 25/1966, p. 19.

Scanned with CamScanner

a lumii teatrului (şi care, în pofida acestei cunoaşteri, să nu înceteze să o iubească şi să fie fascinat de ea), pe de alta – talentul literar de a le scoate la iveală, de a selecta detaliile cele mai semnificative, câteodată duioşia ridicolului ei; şi de a da acestora formă scenică, pentru a face publicul să înţeleagă comicul, tragicul, generalitatea ei umană.

Nu este de mirare, aşadar, faptul că acei autori, în mare parte ai secolului al XX-lea, care au scris despre „faţa nevăzută a teatrului" se numesc Goldoni, Cehov, Giraudoux, Ion Sava, Victor Ion Popa, Mircea Ştefănescu, Aurel Baranga; sunt, adică, oameni care vin spre literatură (dramaturgie) dinspre spectacol, dinspre teatrul ca lume; şi, dacă nu mai avem de-a face cu autorul-interpret al *Commediei dell'Arte*, avem de-a face măcar cu ***oameni fascinaţi de complexitatea umană pe care au găsit-o aici.***

Prin forţa împrejurărilor, ne vom opri mai îndelung asupra acelor piese în care relevanţă specială are receptarea spectacolului dramatic; şi, dintre acestea, întâmplător sau nu, cele româneşti vor fi precumpănitoare. Dar, înainte de a ne referi la texte dramatice binecunoscute, să amintim un asemenea joc „cu cărţile pe faţă": arhicunoscutul spectacol al lui Giorgio Strehler pe motive din *Commedia dell'Arte*, cu care *Il Piccolo Teatro* a făcut înconjurul lumii. În el, regizorul punea *„en abîme" il sogetto*, cam aşa cum face şi Leoncavallo în *Pagliaccio*, estrada pe care joacă actorii, săracă şi improvizată, fiind flancată "la vedere" de aspecte strict non-dramatice ale vieţii trupei. Astfel, după ce îşi ţinea graţiosul monolog, *innamorata* somptuos îmbrăcată ieşea din scenă şi o puteam vedea, „în spate", alăptându-şi copilul şi adormindu-l, sau spălându-i şi întinzându-i scutecele sărace; apoi intra iar în scenă, redevenind suava eroină. Existau chiar conflicte paralele, amplificate în tragismul lor de seninătatea şi vitalitatea acelor *lazzi* care se perindau pe estradă, tragedii şi suferinţe umane, rivalităţi; apoi, ca şi în opera veristă, *la commedia era finita*. Ne-am depărtat de la textul dramatic doar pentru a semnala o modalitate de expresie-manifest prin care oameni de teatru, cu cele mai simple mijloace, îşi spuneau povestea cui era pregătit s-o audă.

Răzbunarea sufleurului, ultima creaţie de amploare a lui Victor Ion Popa are premiera absolută la Naţionalul ieşean în 1937 (unde începuse, cu peste douăzeci de ani înainte, cariera sa de om de teatru) reunind ceea ce avea să devină o generaţie de aur a acestuia: Margaretta Baciu, Cezar Rovinţescu, Şt. Dăncinescu, G. Popovici. Dar consemnarea pur documentară a acestui moment inaugural nu are nimic de-a face cu interesul piesei pentru tema noastră. Poate, înafara faptului că textul fusese scris cândva între anii 1932-34 şi că după el, autorul, credincios făgăduinţei făcute sieşi, nu a mai scris decât proză sau piese într-un act pentru teatrul radiofonic şi de amatori.

Este vorba în ea, cum spune şi titlul, despre acel *„Dumnezeu al actorului"* care este sufleurul. Unul dintre aceştia, edec al teatrului, manevrează cu extrem de exact simţ psihologic întreaga trupă, în seara unei premiere, încât fiecare să-şi dea adevărata măsură a valorii (mai propriu zis, arama pe faţă), „dinozaurii" plini de ifose ai teatrului să fie imolaţi, iar tânăra care promite a deveni o extraordinară actriţă să aibă parte de debutul care îi e necesar şi pe care îl merită. Piesa, lăsând pe ici, pe colo să se vadă destul de pregnante resentimente ale autorului, e plină cu tot felul de oameni "de şcoală nouă", dintre care singurul realist şi simpatic, deşi foarte rău de gură, este *Regizorul* (echivalent al regizorului tehnic de astăzi); dar acesta este, de fapt, un *alter ego* al autorului. Lui îi revine şi una dintre replicile-cheie al piesei:

„REGIZORUL – [...] Ba nu zău, dimnule director, nu crezi d-ta că publicul ne-ar mulţumi grozav dacă am întoarce sala ?

DIRECTORUL – Cum asta ?

Scanned with CamScanner

REGIZORUL – Să vadă ce se petrece aici, în loc să vadă ce-i dincolo ?"[1]

Să precizăm. În 1932, V. I. Popa părăseşte plin de amărăciune *Teatrul Ventura* unde asigurase tocmai regia tehnică. Între 1918 şi acest an, la Cluj, Craiova, Cernăuţi, pe scenele bucureştene, complexul om de teatru a repurtat zeci de succese, a primit premii literare, a fost unanim apreciat de critică. Trecerea sa în 1930 la *Teatrul Ventura*, care dădea semne a fi un teatru al spiritului tânăr, novator, a fost salutată corespunzător de cronicarul de specialitate al revistei „Vremea":

„La Teatrul Ventura a venit un om tânăr, muncitor şi entuziast; d. Victor Ion Popa a adus o concepţie nouă şi a încercat să realizeze un nou sistem de lucru. În primul rând, dl Victor Ion Popa şi-a alcătuit un repertoriu modern şi actual. Farsa bulevardieră a fost izgonită de pe scena unui teatru important. Lucrări care aduceau gând proaspăt şi problematică inedită au fost înscrise în cel mai inteligent şi mai frumos repertoriu care s-a alcătuit vreodată într-un teatru românesc."[2]

Opinia poate fi exagerat de laudativă, până la a declanşa suspiciuni în privinţa obiectivităţii (după topică şi lexic, ar putea aparţine *tocmai celui despre care vorbeşte*, procedeu frecvent în epocă), dar, în mai puţin de două stagiuni, teatrul alunecă din nou în derizoriu, în bulevardier, ceea ce va determina consecutiv demisia dramaturgului. Iar în această târzie „răzbunare" personală, mai recunoaştem câteva portrete şarjate – să nu uităm, avem de-a face şi cu un caricaturist lipsit de scrupule: *Coana Mica*, vedeta-edec a teatrului, cu nevroze de tinereţe şi *„lipici"* la colaboratori tineri, este, fără îndoială, Marie Ventura. *Amorezul* pe care

„numai un dobitoc nu l-ar cunoaşte că a ieşit din stâmbărie [...] de câte ori îl vezi, simţi că lipseşte ceva între tine şi el. Şi ştii tu ce lipseşte: tejgheaua [...]"[3]

are foarte puternice şanse de a fi *alter-ego*-ul lui Ion „Puiu" Iancovescu, vedeta masculină a teatrului. *Directorul de scenă* (care încă nu se numea regizor), tânăr şi cu fumuri occidentale pare a fi Soare Z. Soare, adversar al autorului încă de la Teatrul Naţional şi tot aşa. Prin acestea, comedia s-ar fi înscris mai bine într-un alt capitol al lucrării, acela care s-a ocupat de reflectarea evenimenţialului în textul dramatic.

Dar alte două personaje ne reţin cu deosebire atenţia, din punctul de vedere al „paginării" spectacolului dramatic prin prisma receptării sale de către public. Situaţi la polii opuşi ai înţelegerii, *Pompierul* şi *Criticul* ne dau măsura percepţiei de către destinatar – adică, a receptorului străin de creaţia dramatică – a faptului de teatru.

Pompierul Gavrilă intră prima oară într-un teatru în scena a doua din actul II, repartizat conform regulamentului pentru a preveni incendiile întâmplătoare datorate în special ţigărilor neglijent aruncate. Caporalul i-a făcut un minim de instructaj – să nu se mire de nimic, acolo sunt boieri care se îmbracă şi se poartă ciudat *„ca să joace pe scenă"*, să nu-şi permită libertăţi cu vreo femeie dacă o vede îmbrăcată *„mai aşa, ca ale noastre"* pentru că e tot o doamnă, dar în costum popular (uşor de dedus că episodicul caporal *va fi fost subiect de ilaritate când va fi făcut avansuri vreunei actriţe*, la primele sa veniri ca pompier la teatru); mai cu seamă să aibă grijă să nu fumeze nimeni în culise (e de precizat că **nimeni nu i-a explicat bietului Gavrilă ce şi unde sunt *scena* şi *culisele***), în rest, să fie săritor, să ajute şi el la nevoie – apoi a plecat, lăsându-l total nedumerit. Pe parcursul piesei, el va fi o sursă de comic de situaţie, nimerind tocmai pe dos aplicarea „consemnului de foc" (printre altele, serviabil, aprinde ţigările tuturor, după care... îi roagă să le stingă etc.); la un moment dat, spre final, când personajele sunt *realmente* gata să se încaiere,

[1] V. I. Popa, *Teatru I.* Bucureşti: Editura Minerva, colecţia Biblioteca pentru toţi, 1984, p. 360.
[2] Ap. Cornel Simionescu, *Prefaţă*, în vol. V. I. Popa, *Teatru I.* Bucureşti: Editura Minerva, colecţia Biblioteca pentru toţi, 1984, p. XL.
[3] Vol. cit., p. 294.

Scanned with CamScanner

rugat să intervină, el exclamă rezolut: *„Nu m-amestec în joacă! Lasă că mi-a spus dom căprar!"*, ceea ce îi face pe ceilalţi să conştientizeze ridicolul propriei situaţii.

Dar revelaţia a ceea ce se petrece de fapt o are când, discutând cu *Fetiţa*, eroina şi pricina întregii intrigi, începe a se lămuri pe ce lume se află:

„POMPIERUL – Iote-te drăcie! Aşaaa ? Poi, aici îi drăcovenie mare, domle. Eu am să mai cer să viu, că mie-mi place. (Se subînţelege că-şi jurase în prealabil că, dacă scapă întreg la minte, nu mai calcă pe-acolo nici mort, nn.*) Asta trebuie să fie un fel de Viclein... cum e pe la noi de sărbători... Lucru tare frumos. Şi aduce ? Aduce bine ?* (bani, evident, nn.)

FETIŢA – La unii mai mult, la alţii mai puţin. (Fata este, deocamdată, figurantă, nn.)

POMPIERUL – Păi asta nu se cade, că la noi se împarte frăţeşte. Eh! Poate unde sunt alte locuri... se schimbă şi obiceiul."[1]

În consecinţă, cu excepţia „consemnului de foc", pe care-l aplică anapoda, va lua tot ce vede ca pe o joacă, un capriciu „boieresc", **neînţelegând până la sfârşit că „joaca" adevărată se petrece nu în culise, ci *dincolo de perdea, în scenă*, categoric plecând fără să bănuiască măcar că aici, în spatele scenei, actorii şi toţi ceilalţi *sunt ceea ce sunt cu adevărat*, dar pătruns adânc de intuirea unui concept aproape străin până atunci: acela al *impersonării dramatice***.

Dacă va simţi nevoia să revină, într-adevăr, va reuşi, în câteva luni din armată, să descâlcească integral iţele şi va înţelege, de pildă, că acea „cucoană" care-i făcea ochi dulci era o simplă cabinieră. Şi va da vreunui nou recrut sfaturi incomprehensibile acestuia. Dar, *în această seară, Pompierul Gavrilă trăieşte o revelaţie esenţială.*

Criticul, dimpotrivă, vechi „edec" al premierelor, cunoaşte în amănunt nu numai noţiunea de dramatic, dar şi dedesubturile fiecărei montări. Ceea ce nu-l împiedică să dovedească o naivitate cel puţin egală cu a Pompierului, chiar dacă mai încărcată de ridicol. Pentru acela, totul era o *joacă*, al cărei rost nu-l descifrează, dar... aşa-s boierii. Pentru Critic, specialistul, **totul este *intenţionalitate*, totul este mizanscenă, intra- sau extra-spectaculară.** De aici, cele mai bufe reacţii posibile, căci, la manipularea impecabilă a lui Nenea Costică, spectacolul cunoaşte cele mai imprevizibile răsturnări de situaţie.

Autorul îl aduce în scenă, după fiecare episod, pentru a prezenta punctul de vedere al sălii. Astfel, după dispariţia divei şi primul tablou susţinut magistral de către talentata tânără actriţă, Criticul este explicabil entuziasmat şi-i mustră în glumă pe ceilalţi pentru că au pus la cale o asemenea farsă:

„Unde-i, domnule, unde-i ? Să cad în genunchi în faţa ei. [...] M-a înnebunit, pur şi simplu. [...] Miza în scenă a reuşit... asta-i tot... Bine aţi aranjat-o... Că aia a fugit... că a lăsat pe alta... Şi pac cu măciuca în capul publicului."[2]

Nenea Costică sufleurul vrea să pedepsească pe Amorez şi îl face de râs; acesta, lipsit de caracter, dă vina pe fată, ceea ce era de demonstrat, iar pentru a improviza un final de tablou Regizorul reintroduce în scenă, absolut fără rost, un personaj deja decedat – pe scurt, deruta e totală. Criticul:

„Ce final admirabil; şi ce invenţie splendidă, chestia aia cu reîntoarcerea aceluia... Dacă era jucată cumsecade, scena aceea nenorocită ar fi fost un triumf [...] Şi avea tot ce-i trebuie pentru rol, tânără... glas bun..."[3]

În sfârşit, poltronul partener primindu-şi pedeapsa meritată, fata îşi poate da măsura talentului nestânjenită şi ridică sala în picioare. Criticul, evident, n-a priceput nici asta:

---

[1] *Id*, p. 328.
[2] *Ibid.*, p. 336-337.
[3] *Ibid.*, p. 357.

Scanned with CamScanner

„...Mă rog, ce-aveţi de gând ? Să ne înnebuniţi, să ne ucideţi ? Am ajuns să cred că şi scena cealaltă aţi ratat-o înadins, ca să ne zăpăciţi cu asta. Bine, fata asta e... Duse[1]*, pur şi simplu. [...] Ce intrare în scenă ! Fiară ! [...] Dar aşa, cum o azvârle el jos – şi-a fost o cădere teribilă, a luat şi aplauze... Şi când se ridică în mâini [...] Plângea sala în hohote !"*[2]

Inutil să spunem că fata intrase în scenă, în disperare de cauză, îmbrâncind-o pe Coana Mica, apoi fusese ea însăşi îmbrâncită pe jos de partenerul enervat, care ieşise depăşit din scenă şi, biata, continuase a-şi spune rolul către tronul gol. Deci, totul este mai mult decât accidental, iar trăirile personajului sunt cât se poate de reale. Dar Criticul ***nu poate concepe că incidentul nu e în proiectul auctorial***; e prea fin, prea versat în artificii spectaculare pentru a mai crede în întâmplare, în neaşteptat.

La cele două extreme ale scării culturale, cei doi mari păcăliţi ai piesei, Pompierul şi Criticul sunt doar zâmbitoarea constatare a faptului că arta dramatică, pentru orice privitor, este cea mai mare generatoare de miraje, de ceea ce se numeşte în *show-business*-ul contemporan *make-believe*, 'fă-i pe cei ce privesc să creadă orice le-ai oferi, să ia de bun orice le-ai spune'. Şi, fără îndoială, valoarea specială a *Răzbunării sufleurului* este tocmai cantitatea de experienţă proprie înglobată, faptul că este explicitată de experienţa efectivă de o viaţă a autorului în teatru, într-una dintre cele mai interesante perioade ale istoriei teatrului românesc, aceea a implantării structurilor teatrului european sincron.

Căruţa cu paiaţe, piesa lui Mircea Ştefănescu, nu are în comun cu cea mai sus discutată decât ideea teatrului ca lume, a specificului existenţei oamenilor acestuia. Şi faptul că a avut premiera tot la Iaşi, pe 21 aprilie 1951, iar în distribuţie apăreau aceleaşi nume, la altă vârstă a creaţiei, alături de foarte tinerii Tamara Buciuceanu, "Coca" Gheorghiu, Petre Gheorghiu, Virgil Raiciu şi alţii. Piesă cu puternic caracter evocator, aceasta are ca obiectiv un gen de sinteză vie a istoriei teatrului românesc, de la Matei Millo (personaj la care mărturiseşte că s-a gândit autorul când a conceput pe *Bădia*, neliniştitul boier-actor) la Caragiale. Dar poate că evocarea porneşte de mai sus, de la *Ciocoii vechi şi noi,* romanul lui Filimon, pentru că punctul de vedere nu este doctoral, în pofida copioasei inspiraţii din istoriile teatrului românesc, ci viu, reamintitor de lume.

Aşadar, vom traversa, nu întemeierea teatrului românesc, tratată cu destulă libertate, ci **povestea chinului de a crea o mentalitate, aceea că teatrul este mai mult decât o scălâmbăială, o degradantă mascaradă, nevrednică de nici un om cât de cât de bună condiţie**. Căruţa cu paiaţe, alegoria titulară, este o simplă figură de stil; teatrul românesc modern fiind de pură origine cultă şi, cu toată rezistenţa unor autorităţi, fiind repede respectat şi admirat.

Nu trebuie uitat, de altfel, că, înainte de a fi românesc, teatrul cult local a fost grecesc, francez, german etc. adică al protipendadei. Nu trupele de artişti ambulanţi, „căruţele cu paiaţe" care au împământenit teatrul pe alte meridiane şi în alte epoci, ci teatrul de salon, teatrul cu amatori distinşi şi educaţi, cunoscători de greceşte şi franţuzeşte a fost fermentul care a evoluat spre teatrul insistuţional. Trupele itinerante (precum cele ale fraţilor Caragiali, ale lui Mihai Pascaly, Fanny Tardini şi altele) fac parte dintr-o altă epocă, a misionarismului, a tentativei de expansiunii teatrului deja agreat în capitalele româneşti spre oraşele de provincie. Teatrul, ca şi creştinismul la vremea sa, a fost pe acest teritoriu un fenomen de iradiere dinspre centrele de concentraţie demografică şi (cât de cât) culturală spre teritoriile virgine ale publicului

[1] Se referă, evident, la Eleonora Duse (1858-1924), tragediana italiană, interpreta în premieră absolută a lui Ibsen şi D'Annunzio, paragon al artei interpretative în epocă.
[2] *Op. cit.*, p. 368-369.

Scanned with CamScanner

încă neofit, o "roire" cauzată de preaplinul capitalei şi de concurenţa dintre trupe.

Punctul de vedere al dramaturgului Mircea Ştefănescu este, cumva, nostalgic, romantic, dacă nu cumva este uşor conformist, tratând epoca mai curând potrivit concepţiilor (sau prejudecăţilor) imediat-postbelice decât conform realităţii documentare. Dar şi acesta este tot un reflex al orizontului de aşteptare estetică: în 1951, nici publicul („nou") nici autorităţile n-ar fi perceput interesul reconstituirii exacte. În locul căreia, opera ne propune o foarte simpatică ficţiune.

Inutil să povestim piesa, şi aşa alcătuită mai mult din scene de gen, asamblate *à tiroirs*, s-ar zice, mai mult cu caracter didactic, pentru a oferi publicului câteva „tablouri vivante" ale societăţii româneşti cu mai bine de un secol înainte. Să semnalăm, mai curând, o prezenţă marcată a ceea ce se cheamă în psihologie *„complexul culturii"*, recurenţa la motive culturale bine cunoscute publicului cât şi autorului. În speţă, avem în text plăcerea de a adapta pentru scenă câteva caractere-cadru, devenite arhetipale în cultura noastră, cum sunt cele *marcate şi în lista de personaje cu ghilimele*, tocmai pentru a sugera trimiterea: *„Chiriţa", „Aristiţa", „Calipsiţa", „Guliţă", „Mitică", „Sandu, poliţaiul", O „Vetă", O „Ziţă"*. Desigur, apariţia lor trimite la un referenţial cultural mai uşor de înţeles de către un om cultivat sau cel puţin de către unul cu educaţie minimă.

Ideea de a o aduce pe scenă pe Coana Chiriţa este destul de simplistă în sine; cu atât mai stângaci devine acest lucru cu cât personajul este tratat cu oarecare ignoranţă, sau conform canoanelor epocii de care vorbeam. De pildă, atunci când personajului îi sare muştarul şi exclamă *„...atunci sare mitocanca din mine!"*, faptul este de o stângăcie impardonabilă.

Coana Chiriţa, mică boieroaică *„ţinutaşă"* (provincială) este, prin definiţie, pătrunsă de nobleţea şi de importanţa sa socială, de superioritatea sa absolută nu doar asupra slugilor, ţăraniilor şi târgoveţilor, dar şi asupra notabilităţilor locale: *„Auzi-i ?... Auzi-i, ţopârlanii!... Ei, să nu-i iei la măsurat cu prăjina de falce ?"* [1]. Până şi numele o sugerează, *kyrie*, *kyra* având în greceşte sensul de 'nobil /ă', 'stăpân /ă'.

O expresie de genul *„sare mitocanca din mine"* este de resortul parvenitelor de la răscrucea secolelor, care, sub pojghiţa de rafinament, de lustru de pension, mofturi şi trai bun, păstrează încă sănătosul deşi iritabilul caracter de 'mitocancă' (locuitoare a unei mahalale dezvoltate în jurul unui *mitoc*, mică filială – religioasă ori comercială: han, povarnă etc. – a unei mănăstiri sau asupra căreia aceasta din urmă îşi exercită dreptul de preempţiune). Acea persoană, dacă are destul umor, poate comenta despre *„mitocanca din ea"*, ceea ce o arată *ipso facto* superioară respectivei categorii. Chiriţa *nu*, ea este profund convinsă a fi *„ţandură de os sfânt", „pogorâtă cu hârzobul din cer"*; ca atare, orice manifestare de violenţă din partea ei este justificată temperamental şi automotivată.

Pe deasupra, nici Matei Millo nu a fost personajul ideal care este Bădia, nici Tânărul Întâi Rol nu aduce atât cât s-ar cuveni cu Mihai Pascaly, cei doi oameni de teatru dovedind, în rivalitatea dintre ei, destule trăsături mai puţin academice; nici soarta oamenilor de teatru, ambulanţi sau nu, nu a fost atât de chinuită cât s-ar vrea să pară, căci erau oameni de spectacol şi de lume, adică atenţi şi sensibili la receptivitatea publică, ceea ce ne străduim a demonstra în lucrarea de faţă.

Şi *nici rezistenţa marilor familii boiereşti faţă de teatru nu era cea pe care o postulează autorul*, dovadă, cum vom vedea în secţiunea a doua, că primii interpreţi de teatru moldovenesc au fost chiar copii ai celor mai de vază familii boiereşti, iar bunicul lui Millo era însuşi un om de litere şi de mult spirit, devansându-şi cu mult timpul.

[1] V. Alecsandri, ed. cit., vol. V, p. 415.

Scanned with CamScanner

Ne întrebăm dacă Mircea Ştefănescu, notabil meşteşugar al dramaticului, **ignoră voit sau inocent adevărul**, dacă este convins că aşa au stat lucrurile sau, pur şi simplu, **nu i se pare oportun să insiste, în acel spinos moment istoric, asupra rolului progresist al boierimii pre- şi post-patruzecioptiste în dezvoltarea teatrului, presei, şcolii, ceea ce ar fi stârnit reacţii de iritare, tulburând percepţia tradiţională a unei noi clase sociale, încă nestructurate, asupra unei epoci.**

Dincolo de aceste înduioşătoare stângăcii, *Căruţa cu paiaţe* rămâne totuşi o onorabilă tentativă de a da efectiv viaţă pe scenă acelei perioade de entuziasm şi de cumpene care a fost a doua jumătate a secolului al XIX-lea, din perspectiva celei mai viabile producţii ale sale: cea teatrală. Şi vom găsi şi aici o tentativă de *mise en abîme*, în scenele dramatice din interiorul acţiunii dramatice şi în reacţia identică a personajului-personaj şi a personajului-spectator (cele două momente cu referire la Alecsandri şi Caragiale).

Subintitulată (sau prudent clasificată) *„farsă într-un act"*, piesa lui Ion Sava, *Lada*, este mai curând o metaforă fantastică a aceleiaşi micimi umane care stă îndărătul apoteoticelor creaţii dramatice. Aflat în opoziţie cu principiile realismului scenic care l-au caracterizat pe V. I. Popa, Sava a fost, dimpotrivă, unul dintre marii promotori ai expresionismului în teatrul românesc interbelic.O dovedesc şi operele sale, *Vreau să număr stelele!, A murit păpuşa, De la început la sf'rşit, Uşile, Iov, Preşedintele („Mister social tragicomic, în trei acte")*, majoritatea postume, ca şi textul discutat în continuare.

Lada este, într-un sens, o *farsă fantastică*, fiind o „accelerare" a reacţiilor comice bazate pe intervenţia unei cauze improbabile. Pe scurt, în timpul repetiţiilor cu *Romeo şi Julieta*, Teatrul „Melpomena" primeşte o ladă misterioasă, trimisă de o societate (*Pippistrello et Cacciabue, Coloniale etc.* – literal, 'Liliacul şi Vampirul') în care un savant medieval a închis pe **autenticii Romeo şi Julieta**, vii şi nevătămaţi, dar în stază vitală, datorită celor *„tres guttas longæ vitæ cærulei elixiri"* (trei picături din elixirul albastru de viaţă lungă), astfel încât, oricând treziţi, *„poterunt ut veram eorum fabulam sustineat"* (să-şi poată susţine adevărata poveste).

Desigur, prost aplicând instrucţiunile, oamenii de teatru nu reuşesc decât să-i sperie pe cei doi care, treziţi, vor alerga înnebuniţi, pentru a se sinucide în final, murind din nou împreună. Dar – chiar vorbind, ce ar fi putut spune ? Ştim de la bun început că trama shakespeariană a trecut, narativ vorbind, prin mai multe filtre succesive, Masuccio, Luigi da Porto (care le dă numele şi care, la Ion Sava, va conserva şi trimite trupurile), Gherardo Boldieri, Matteo Bandello, Girolamo da Corte, Boaiastau, Arthur Brooke, William Porter; că nu are, practic, nici o legătură cu fapticul; şi, de altfel, nici nu se pune problema să aibă.

Sava doreşte pur şi simplu să pună faţă în faţă, fie şi la modul metaforic, expresionist, simplitatea sublimă a celor doi îndrăgostiţi cu impersonările lor meschine. Ceea ce ne aduce iarăşi pe teritoriul lui Victor Ion Popa. Căci, dacă există vreo valoare estetică în piesă, aceea e tocmai a satirei relaţiilor dintre oamenii de teatru. Ele merg, cu un comic tot mai amplificat, de factură caragialiană, de la

„DIRECTORUL – Trimite după doctor, ce mai aştepţi ? (Căci actriţa a leşinat, văzând cele două siluete din ladă – nn) *[...] Stai ! A mişcat.*

ACTORUL ROMEO – Să nu i se fi rupt ceva, înăuntru...

ACTRIŢA JULIETA – [...] S-a rupt ciorapul, fir-ar al dracului! E a cincea pereche..."[1]

într-un crescendo de factura oscilaţiei electromagnetice, până la

[1] Ion Sava, *Măşti*. Craiova: Editura Cartea Românească, 1973, p. 95.

Scanned with CamScanner

„ACTORUL ROMEO –[...] Pentru motivul acesta am evitat totdeauna să joc în piese cu prună.
DOCTORUL – Piese cu ce ?
ACTORUL ROMEO – Cu prună. Aşa le spun eu la piesele acestea unde ambele roluri principale sunt egale. Ştii ? Ca la o prună, când o rupi în două jumătăţi... Dacă într-una din ele găseşti un vierme, o zvârli şi pe cealaltă...
ACTRIŢA JULIETA – Şi dumneata crezi că mie îmi place să joc piese cu «prună» ? Viermele e în picioarele dumitale... Mă sufocă salicilatul, când te apropii de mine! Romeo cu şoşoni !
ACTORUL ROMEO – Reumatismul meu e la picioare... nu la figură"[1]

Recriminaţiile continuă până la insinuarea de asasinat (actriţa e văduvă bogată, care sponsorizează montarea tocmai pentru a o juca pe Julieta) şi până la isteria finală, evident în continuu contrast cu cele două trupuri tinere şi pure din ladă. Dar marea problemă este tocmai cea pe care toată lumea pare să o ignore, căci este, de obicei, pusă în gura personajelor ridiculizate: **ce legătură au cele două corpuri din ladă cu piesa shakespeariană** ?

„ACTRIŢA JULIETA – [...] O fetişcană ca oricare... Ce legătură are ea şi cu Julieta pe care o joc eu !... Julieta lui Shakespeare !
DIRECTORUL – Are legătură. Shakespeare, când a scris piesa, pe cine-a avut în faţa ochilor ? Pe tine sau pe dânsa ?"[2]

Shakespeare, când a conceput personajul, va fi avut în vedere actorul adolescent care, conform obiceiului, juca personajele feminine principale; orice actor care scrie pentru o trupă anume îşi modulează rolurile după ipoteticii interpreţi ai premierei absolute. Iar despre diferenţa dintre ficţiune şi realitate, despre recrearea ficţiunii etc. nici nu mai merită amintit. De altminteri, desigur, nici ipotetica imagine ideală a eroinei, aşa cum va fi bântuit imaginaţia dramaturgului, nu are nici o legătură cu acea Giulietta (poate) Capoletto care a cunoscut un final atât de tragic al dragostei ei adolescentine, fie că acesta era, ca în legenda devenită simbolică, moartea, fie, ca în mai probabila realitate, căsătoria cu contele căruia i-a fost nevastă credincioasă şi i-a făcut patru fii şi două fete, aşa cum susţine personajul lui Čapek. Şi pe care ne-o aduce lada de faţă. Apoi, să vorbeşti despre *„Julieta lui Shakespeare"*, după ce afirmi explicit că nu dramaturgul englez ţi-a cadorisit lădoiul, înseamnă să te autodiscreditezi.

De aceea, ieşind din termenii metaforei "confruntării cu realitatea", piesa rămâne fără obiect. Directorului care, scârbit de spiritul lor *terre-à-terre*, exclamă

„E atât de lipsit de forţă un lucru frumos; încât nu poate anula urdorile dimprejur ?"[3]

i s-ar putea aminti că, **din punct de vedere teatral, lucrul frumos este cel pe care îl vor crea actorii pe scenă, indiferent cât de mici sufleteşte se pot dovedi înafara ei**. Nimeni nu le-a cerut vreodată artiştilor să fie caractere angelice şi inteligenţe eminente; le-a cerut să facă bine ceea ce fac şi să ne aducă pe noi în stare de *catharsis*. Ba, chiar, s-a constatat că *actorii care erau oameni de caracter, integri şi/sau cultivaţi nu erau printre cei mai dotaţi pentru meserie*. Îţi trebuie o anumită labilitate temperamentală şi morală pentru a putea impersona o altă fiinţă în fiecare seară. ***Dar Directorul ar trebui să ştie deja acest lucru !***

I s-ar putea aminti, apoi, că acei doi copii, chiar înviaţi şi antrenaţi, n-ar putea juca în piesa lui Shakespeare şi ***probabil că nici nu i-ar interesa***, dar mai ales că ***nici nu se ştie măcar dacă Romeo şi Julieta din ladă sunt realmente eroii originari ai poveştii;*** că, desigur, ***nici nu se ştie***

[1] *Id.*, p. 107-108.
[2] *Ibid.*, p. 105.
[3] L. cit.

Scanned with CamScanner

dacă au existat într-adevăr doi adolescenţi cu acest nume şi cu această poveste; mai sigur – nu. Că, ***dacă sunt depozitarii adevăratei poveşti, nu vor înţelege nimic din textul shakespearian.*** Şi că ***nici nu pasă nimănui dacă sunt sau nu "originalele"***. Teatrul e iluzie bazată pe meşteşug, nu *panopticum*:

„Ei, acum cred că v-aţi răcorit... V-aţi liniştit! Ai primit în ladă două manechine minunate... şi punct. Dă ordin să le scoată şi să le pună afară, în vitrina teatrului. Luminează-le frumos şi vom avea o reclamă de zile mari [...] Teatrul e altceva."[1]

concluzionează Actorul Romeo. Şi are perfectă dreptate. Dar, bineînţeles, nu-l ascultă nimeni. Creând acestă ficţiune, la demarcaţia fină a basmului, Ion Sava obnubilează adevărul, pe care, prinşi în *catharsis*-ul reprezentaţiei, l-am uitat: **că suntem în interiorul unei ficţiuni dramatice, ca în spectacolul lui Strehler mai sus pomenit, că atât Romeo şi Julieta din ladă, cât şi cei de pe scenă sunt simple ficţiuni auctoriale.**

Acelaşi procedeu, a suprapunerii creatoare de metafore şi alegorii dintre planul real şi cei imaginar, până a nu mai şti care este *adevărata* ficţiune va fi întrebuinţat de Luigi Pirandello în primele două piese de succes ale sale: *Şase personaje în căutarea unui autor* şi în *Astă-seară se improvizează*, ca şi în ultima sa piesă, neterminata *Uriaşii munţilor*. Vom găsi şi aici reprezentaţia întreruptă de cutremurătoare poveşti umane, care fac ridicole poveştile scenice, dar care se sting în derizoriul lor, în faptul de a nu avea nimic deosebit faţă de multe alte poveşti, la fel de adevărate şi la fel de triste. În ciuda măiestriei scriitoriceşti şi a viziunii moderne, textele nefiind foarte ofertante structural şi dramatic, preferăm să le consemnăm doar.

O altă piesă românească raportabilă la acest subcapitol dedicat teatrului ca subiect este o piesă postbelică: *Travesti*, de Aurel Baranga. Având premiera absolută la 13 februarie 1969 la Teatrul Naţional, cu Marcela Rusu în rolul principal (să amintim că majoritatea rolurilor feminine din perioada de maturitate a dramaturgiei lui Baranga au fost scrise special pentru a fi jucate de Marcela Rusu) piesa vorbeşte despe destinul Alexandrei Dan, ferma directoare a Teatrului Liber, ea însăşi actriţă sensibilă şi încercată şi, ca şi în alte piese amintite, tot despre tribulaţiile declanşate de o premieră originală. Titlul are la bază o meditaţie de factură filosofică pe care o face chiar directoarea:

„[...] am adus viaţa în teatru, ceea ce e foarte bine, şi teatrul în viaţă, ceea ce e foarte rău. Prea mult travestiuri, prea mult carnaval!..."[2]

Dincolo de aspectul filosofic, avem de-a face, aşa cum este de aşteptat la Baranga, mai ales cu o comedie de situaţie. Există, practic, două conflicte în piesă, convergente în punctul Alexandra Dan. Unul, viaţa ei personală, care este catastrofală, atât datorită condiţiei ei de artistă, care face, de la un punct, indiscernibilă realitatea de ficţiune (a se vedea, de pildă, monologul ei la telefon care, auzit de soţ, îl face să creadă că este înşelat şi declanşează un întreg *imbroglio*).

Celălalt, viaţa de manager de teatru, ceea ce, la acea vreme, însemna mai ales activist cultural, prilej pentru autor de a crea o întreagă faună de personaje de profil. Firește, personajele sunt cele pe care le-am cunoscut în piesele deja discutate: Actorul Prim Amorez, Regizorul, Sufleurul, plus fauna obişnuită şi intrigantă a teatrelor. Se adaugă personajul Boiangiu, administratorul, transplantat aici din lumea birocraţilor câinoşi

[1] *Ibid.*, p. 106

[2] Aurel Baranga, *Travesti. Comedie tragică în trei acte*. În *Teatru*. Vol. II. Bucureşti: Editura Eminescu (seria Teatru Comentat), 1978, p. 232.

Scanned with CamScanner

a lui Baranga.Vom avea, şi aici, micime umană, meschinărie, seismele produse de critici dramatice, *„aria şobolanilor [...] care fug când li se pare că se scufundă vaporul"*[1], neveste reclamagioaice, copii protestatari, actriţe intrigante şi actori chiulangii. Dar mai ales îi vom avea pe *tovarăşul Topală* şi pe *tovarăşul Deleanu.*

Tovarăşul Topală este, ca Nechifor Lipan, mama ciobănaşului din *Mioriţa* sau Vlad Ţepeş în *Răceala*, **personajul evocat**. El a fost invitat – sau trimis – să asiste la premieră, a reacţionat convenabil, la început, dar, pe la jumătatea ei, s-a ridicat şi a părăsit sala, împreună cu soţia. E acum dimineaţa de după premieră, primele cronici sunt proaste (şi ne întrebăm dacă aceasta are vreo legătură cu plecarea prematură a activistului), directoarea a dispărut (fiul a avut un accident, dar nimeni nu ştie asta), lumea s-a adunat şi comentează, încercând să descâlcească dedesubturi sau să găsească semnificaţii. Iar de la biroul tovarăşului Topală se sună din cinci în cinci minute, ceea ce transformă depresia în panică şi panica în teroare. Toată lumea îşi scrie demisia.

Evident, se va dovedi că omul sună să se scuze că a fost chemat la o şedinţă urgentă şi să anunţe că va reveni, deoarece piesa i-a plăcut. Cam improbabil, neverosimil chiar, se poate obiecta. Ca umbra unui probabil insucces să declanşeze o avalanşă de demisii, asta s-a mai văzut. Ca toţi să se sperie de consecinţele unei proaste impresii făcute de piesă asupra unui activist, şi asta mai treacă-meargă, deşi reacţia normală ar fi, mai curând, *bucuria*, mulţi visând probabil să-i ia locul Alexandrei Dan. Ca omul să se scuze, iarăşi e de conceput, dacă are un rudiment de educaţie.

Însă, ***dacă acesta este unicul motiv pentru care sună, ce îl împiedică să transmită scuzele, după cuviinţă, Secretarei***, care nu numai că ar fi anunţat-o pe Directoare, dar ar fi liniştit şi spiritele ? **Convenţia dramatică**, mai precis cea **comică**.

Ce anume face ca Titircă şi Ipângescu să citească *tocmai* articolul scris de *„junele R.Vent." ?* Ce anume îl împiedică, în actul al doilea din *Bărbierul din Sevilla*, pe tânărul Conte Almaviva ca, timp de aproape douăzeci de minute de *aparté* cu Rosine, să-i comunice *singura informaţie esenţială: aceea că a predat scrisoarea primită de la ea tutorelui, din raţiuni de intrigă ?* Ce anume îl împiedică pe Trahanache să arate din primul act *adevărata* plastografie a lui Caţavencu şi să o folosească, limitând daunele ? Ce anume împiedică "mârţoaga" lui Chirică să câştige încă de la prima cursă, evitând drama ?

Convenţia dramatică, mai precis voinţa auctorială, care ştie că **fără aducerea la paroxism a tensiunii nu există interes pentru piesă**. Autorul, deci, pentru a menţine trează atenţia publicului, pentru a forţa cât mai puternic limitele orizontului de aşteptare a publicului, trişează, amplificând plauzibilul până la limita improbabilului.

Este acea *„mişcare exagerată"* de care vorbea Maiorescu, *„iuţirea de sine"*, cum o numea D. I. Suchianu, practic condensarea timpului care ne face să nu avem la dispoziţie zile întregi; ea permite exagerarea unui *quid pro quod,* unei iluzii generatoare de tragic sau comic până dincolo de verosimil şi dau substanţă conflictului dramatic. Nici obsesia lui Jupân Dumitrache privind pe „coate-goale", nici graba Chiriţei de a-şi mărita fetele, nici aţâţarea lui Shylock întru răzbunare, care îl face să refuze orice răscumpărare a personajului care îl umilise în atâtea rânduri, nici precipitarea Contelui Almaviva de a o seduce pe Suzanne nu sunt de altă factură.

...Cel mai sinistru personaj, din punctul de vedere al receptării piesei, în epocă şi în posteritate, este însă *Tovarăşul Deleanu.* El este, practic, cel care diferenţiază piesa de celelalte de aceeaşi factură de care am vorbit aici. Sub acest nume voit anodin (spre deosebire

[1] *Id.*, p. 233.

Scanned with CamScanner

de numele cu rezonanţă de sperietoare al tovarăşului Topală) se ascunde „omul de la Cultură"; cel venit să ceară modificări întrucât a avut loc *„vizionarea; azi dimineaţă"*.

Poate că discuţia despre această, vai, atât de rară mărturie *quasi*-oficială a unei practici dezavuate şi dezavuabile, îşi găsea locul în alt capitol, acela consacrat *teatrului pândit*. Dar, întrucât un autor care, el însuşi sfâşiat între dragostea de teatru şi teroarea unei epoci, a găsit de cuviinţă să includă această scenă într-un portret al teatrului contemporan şi mai ales ***întrucât scena nu a căzut nici la vizionarea premierei, nici la redactarea antologiei, ba a rezistat şi mai severei vizionări a variantei cinematografice***, putem cu linişte să vorbim despre o mărturie *quasi*-oficială despre o mentalitate şi să începem aici o consemnare pe care o vom continua, poate, în altă parte.

Aşadar, tovarăşul Deleanu vine acasă la Directoare, în după-amiaza premergătoare priemierei, pentru a cere

„Nimica grav, tovarăşă. Absolut nimica grav. Nişte fleacuri... Dar de care trebuie neapărat să ţinem seama"[1]

(simptomatic, oximoronul), respectiv, inevitabilele ***modificări***.

Prima îndrăzneală a autorului trece neobservată: cronologia scenei. Nu ***imediat după*** vizionarea de dimineaţă s-au cerut modificările, ci ***abia „târziu după-amiază". Cu doar câteva ore înainte de premieră***.

Tovarăşul Deleanu nu avea nevoie de altceva decât de propria sa autoritate pentru a le cere. A avut nevoie de timp ca să se consulte cu *„alţi tovarăşi"* ? Care alţi tovarăşi ? Nu fusese el delegatul „organului responsabil cu sănătatea morală a ideilor transmise etc." ? Nu era calificat să analizeze o creaţie artistică sau se teme că nu e suficient de vigilent ? Sau nu vrea să-şi asume responsabilitatea integrală ? Devine tot mai limpede că, ***pe lângă cenzorul oficial, se afirmă aproape explicit a mai exista şi alţi vigilenţi, a căror identitate nu era niciodată cunoscută, dar ale căror „observaţii" erau coroborate pentru a se cere numitele modificări***. Şi, corolar al primei idei, ***se recunoaşte că tovarăşul Deleanu este departe de a fi o somitate în domeniul literar***. Desigur, ideea e strecurată în text cu o abilitate care denotă marele meştesugar.

Dar ce gen de modificări (a se citi *eliminări*) se cer ? *„Mi-ai turtit fesul"*, ca o posibilă aluzie la situaţia din Orientul Mijlociu. Hazul absurdei temeri din 1969, data premierei absolute, se amplifică exponenţial în secolul XXI, *dovadă de temeinicia ipotezei pe care o urmărim de-a lungul întregii lucrări*. Astăzi, când realmente situaţia din Orientul Mijlociu a adus la paroxism sensibilităţile etnice şi religioase, când câteva caricaturi cu profetul Mahomed erau pe cale de a declanşa războaie civile şi religioase, pentru a nu mai vorbi de alte acte de terorism, tot n-am putea presupune această familiară – şi familială – locuţiune verbală ca pe o aluzie jignitoare intenţionată din domeniul politicii externe. Deşi, cu senzaţionalismul presei, cu înăsprirea aplicării drepturilor omului şi cu un avocat bun, nimic nu e imposibil.

În scenariul variantei filmice, această replică, prea slabă totuşi, era înlocuită cu *„Am pus-o de mămăligă"*, care risca a fi interpretată ca o aluzie la neîndeplinirea planului la recoltarea porumbului. Destul de mare, îndrăzneala, s-o recunoaştem. **Atât de mare, încât lasă impresia unei revoluţii... cu voie de la poliţie, adică una dintre acele replici intenţionat lăsate să treacă, pentru a da iluzia democraţiei, a criticii şi autocriticii**

[1] *Ibid.*, p. 203.

Scanned with CamScanner

numitului for responsabil, a curajului opiniei etc.

Urmează o lungă tribulaţie cu privire la oamenii *„singuri"*, o amorsă întâmplătorare a unei tirade prin care eroina principală urmărea un simplu efect de melodramă. A fi singur însă, am văzut din *Iertarea* lui Băieşu, era un concept până într-acolo inacceptabil în socialismul „tutulor" încât răspândea un nedorit parfum de – *nomina odiosa* – individualism, sectarism, egocentrism (*„S-ar putea ridica întrebarea: cine sunt ăia"*[1] spune Deleanu) drept care totul rămâne, pe răspunderea Directoarei, întrucât cine a semnalat cenzurii replica incriminată n-a aşteptat să observe că ea avea doar misiunea de a pregăti o replică următoare: *„Singurătatea e o stare morală. E singur numai cine vrea să fie singur"*[2], ceea ce constituie, desigur, o interpretare pozitivistă cu ton amendant de radicală corecţie. Asumarea răspunderii face, pe scenă, un efect minunat. ***În realitate, desigur, un asemenea curaj ar fi dus, pur şi simplu, la interdicţia reprezentării.***

Iar ultima replică pusă în dezbatere este *„Viaţa e un joc"*, prea idealist-pesimistă pentru o scenă socialistă. Obiecţia este rezolvată tot de Alexandra Dan care propune intonaţia interogativă, ceea ce ar putea fi acceptabil. Desigur, ***pentru orice consumator de teatru serios, asemenea obiecţii şi modificări pot părea ridicole, prin inconsistenţa lor: în realitate, dispăreau scene întregi, tablouri, spectacolul era mutilat până la incomprehensibilitate cu o zi, două, cu câteva ore înainte de premieră, când era prea târziu să mai improvizezi ceva (şi tocmai din acest motiv numitele vizionări erau amânate până atunci).*** Dar ***pentru spectatorul de rând*** care a auzit, empiric, că se cenzurează abuziv şi sfertodoct cărţi şi spectacole, o **asemenea scenă aducea o uluire şi o satisfacţie comică de factură aristoteliană: „le-a zis-o!"**. Devine aproape imposibil să înţelegi al cui joc îl face, de fapt, Baranga, dacă nu cumva va fi fiind vorba unei înţelepciuni milenare de a face jocul tuturor, lăsând fiecăruia convingerea că îl faci doar pe al lui.

Tovarăşul Deleanu pleacă, în orice caz, precum furtuna, dar autorul rămâne trist:

„ALEXANDRA – Ce e, Arghir ?

ARGHIR (şoptit, amărât) *– Îmi pare rău de fes.*

ALEXANDRA – Fii băiat serios: îl scoatem astă-seară, şi mâine îl băgăm la loc."[3]

ceea ce este **cel mai periculos lucru care se spune în piesă**. Era, într-adevăr, o curentă practică a autorilor spectacolului de a reintroduce părţile tăiate atunci când vigilenţa cenzurii obosea ori îşi găsea alte obiecte mai proaspete ale atenţiei; **dar a clama acest obicei *coram populo* echivala, practic, cu o demascare, implicit cu o invalidare a procedeului**. Ce avem aici ? O ***sfidare***, adresată celor ce vor cenzura, că nu pot, practic, controla totul şi mereu ? O ***demascare*** a toleranţei celor ce permit asemenea „contrabande" cu scene şi replici tăiate ? O ***minimalizare*** a „legitimelor obiecţii" făcute de culturnici ? O ***satirizare*** a celor ce se opun liniei partidului ? O ***pretenţie ca această replică de efect să fie tratată ca un caz izolat ?*** Prea puţin probabil. Replica s-a spus, pe scenă şi pe ecran. Nu ne rămâne decât un singur indiciu: **data premierei absolute**. După 1965, aşa cum vom explica mai târziu, o perioadă de derută a făcut posibilă speranţa ca socialismul românesc să fie, realmente, democratizabil şi, deci intern criticabil. Apoi au avut loc nişte vizite de lucru.

[1] L. cit.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] L. cit.

Scanned with CamScanner

*

Oglindă şi *panopticum*. În acelaşi context, acela al teatrului ca subiect în sine, se înscrie şi o altă categorie de piese situate în decor de teatru, ne referim la **portretele de teatru**. Mai exact, la acele piese ale căror obiect îl fac tocmai oamenii de teatru, fie prin ilustritatea, fie prin anonimatul lor. S-ar înscrie aici piese precum *Kean* a lui Jean-Paul Sartre (care adaptează după Victor Hugo, tema fiind existenţialistă, un artist învingător împotriva secolului său), *Cabala fariseilor* a lui Bulgakov (o tentativă de dramatizare, frumoasă deşi destul de simplistă, prin slaba documentare sau prin mutilare întru reprezentare, a luptei lui Molière pentru a-şi juca disputatul său *Tartuffe;* şi **este interesant de urmărit în ce măsură opera autorului a avut acelaşi destin cu opera eroului**) sau *Cântecul lebedei (Calhas)* de A. P. Cehov: mai recentele *The Dresser/Cabinierul* scrisă de Ronald Harwood (povestea unui actor şi a cabinierului său, între care, dincolo de certurile continue, există o relaţie de indelebilă simbioză) sau *Anotimpuri teatrale* de Eduard Covali, o tentativă de radiografie a unor tipuri din teatrul anilor '80, valoroasă tocmai prin încă necontaminarea profesiei de actor de mercantilismul actual. În ea, printr-o suită de monologuridin nou, o piesă *à tiroirs*), *Actorul în prag de pensie, Debutanta, Actriţa matură, Junele prim* etc îşi confesează bucuriile şi neîmplinirile, existenţa meschină şi splendidă de actori de teatru de provincie. De reţinut – pasiunea actorului vârstnic care, iubind aplauzele, singură şi sărmană răsplată a unui artist, mai ales dramatic, a colecţionat, cu complicitatea „sunetistului", benzi de magnetofon cu aplauze, mii de metri de bandă *şi care, după atâţia ani, ştie cu precizie încă fiecare înregistrare, de la ce spectacol şi în ce împrejurări s-a făcut, după simpla tonalitate a aplauzelor*).

Să ne oprim o clipă asupra lui Vasili Vasilâci Svetlovidov, bătrânul actor de provincie din piesa într-un act *Cântecul lebedei (Calhas)* de la începuturile carierei lui Cehov, pentru **extraordinara capacitate a autorului de a da valoare de generalitate unui personaj, prin detaliile pe care le inserează în text.**

Actorul şi teatrul nu sunt un subiect inedit în dramaturgia rusă. Nesciaslivţev şi Sciaslivţev (Nefericitul şi Fericitul, adică actorul tragic şi cel comic) au apărut de câteva ori la Ostrovski, primul fiind chiar *adevăratul* erou al piesei *Pădurea.* Arkadina şi Trigorin, actriţa de mare succes provincial şi prozatorul pe care ea îl remorchează, personaje principale din *Pescăruşul* cehovian, amintesc, măcar autoironic, de Olga Knipper-Cehova şi de autorul însuşi, chiar dacă această modalitate *auto*reflexivă este doar un reflex de *auto*apărare; Zarecinnaia însăşi, după idealisme care o vor costa amare deziluzii, va înţelege că grandoarea meseriei/vieţii constă în însăşi crucea pe care o ai de purtat, aşa cum o va face şi alt personaj, fără legătură cu viaţa teatrului, Unchiul Vanea. Dar Svetlovidov va depăşi orice precedent, nu prin grandoarea rolului, ci, dimpotrivă, prin puţinătatea ofertanţei sale umane.

Cine este Svetlovidov ? Nimeni. Un actor al unui teatru de provincie, aflat la punctul în care înţelege că nu-i mai rămâne nimic de făcut decât să-şi ducă mai departe existenţa sa redusă la o unică linie. Ce face el ? Nimic. Îmbătându-se după un spectacol de beneficiu (spectacol ale cărui încasări se virau, într-o proporţie mare, în beneficiul unuia dintre interpreţii principali, de obicei în prag de pensionare), spectacol în care juca rolul profetului Calhas, actorul a adormit în teatru şi acum, trezindu-se în miez de noapte, este îngrozit de hăul necunoscut pe care îl vede în această instituţie pe care a slujit-o timp de patruzeci şi cinci de ani: *sala de spectacol goală.* Din fericire, apare Nikita Ivanâci, sufleurul, alt edec al teatrului care, neavând unde dormi, rămâne peste noapte în cabine.

Scanned with CamScanner

În faţa acestuia îşi va goli bătrânul actor sufletul, începând cu succesul piesei din seara precedentă :

„M-au chemat la rampă de şaisprezece ori... mi-au trimis trei coşuri cu flori şi alte daruri... Toţi erau în extaz, da' nu s-a găsit nici unul care să-l fi trezit pe bătrânul ăsta beţiv şi să-l ducă acasă... "[1]

şi coninuând cu povestea dezamăgirilor care au format viaţa lui.

Apoi începe a-i spune bătrânului sufleur fragmente din marile roluri ale repertoriului rus şi universal: *Boris Godunov, Hamlet, Lear*, în tentativa de a-i dovedi ce actor mare a fost el. A jucat actorul realmente aceste roluri ? Dacă da, tragicul condiţiei sale este şi mai amplificat, acum, când îşi dă el însuşi seama ce a ajuns. Dacă nu, cu atât mai tristă este povestea vieţii sale, cu cât pare a fi fost capabil a le fi jucat la modul remarcabil sau, cel puţin, a o crede. **Dar Cehov, cu înţelepciunea sa dramatică, nu ne spune nici o vorbă despre felul cum interpretează Svetlovidov**, lăsând totul la latitudinea polului interpretativ şi/sau a viziunii regizorale.

Svetlovidov a jucat în seara precedentă rolul lui Calhas. În *Ifigenia în Aulis ?* În cine ştie ce piesă de factură modernă ? Cehov, din nou, cu un instinct auctorial din categoria pe care Caragiale ar fi numit-o „*cumînţenie*", adică *judecata pornire de a evita să individualizezi, să categoriseşti şi să spui lucruri inutile*, se fereşte să ne dea răspunsul la vreuna dintre întrebările pe care le ridică textul. Acest gen de înţelepciune se câştigă în teatru, unde înveţi că fiecare cuvânt şi fiecare mişcare în plus pot distruge efectul întregului joc.

Sufleurul încearcă acum să-l convingă că e timpul să se ducă acasă; apoi, înţelegând starea de spirit a bătrânului actor, devine nu numai publicul, ci şi partenerul lui, dându-i replica şi aprobându-i interpretarea. Apoi ies amândoi, în timp ce cortina cade încet. Încotro ? Spre casă (probabil, o odaie mobilată într-o pensiune ieftină) ? Spre cârciuma unde vor relua discuţia la o nouă repriză de vodcă ? Spre cabinele unde vor adormi pe vreun fotoliu, după ce înfierbântarea şi deprimarea bătrânului actor se vor fi domolit ? Nu vom afla.

Ce se va întâmpla mâine ? Nimic, fără îndoială. Îşi vor relua existenţa măruntă, până ce vor cădea la datorie, căci altceva nu sunt în stare să facă, şi vor fi radiaţi fără regret din scriptele teatrului. Cum spuneam, tocmai simplitatea acestei generalităţi umane dă înaltul tragism al piesei.

*

Oglindire şi persuasiune. Este un excurs riscat analiza textului dramatic (şi vorbim de cele de incontestabilă valoare) din perspectiva **teatrului ca forţă de manipulare**. Nu ne referim la perioada postbelică, pentru că nu credem în eficienţa acelei propagande. Dar, **încă de la începuturi, teatrul şi-a simţit fără umbră de îndoială puterea sa de a influenţa opinia publică sau, cel puţin, de a-şi apăra convingerile**. În altă parte am discutat despre instrumentalizarea prin tragedie a unor procedee dramatice de tipul *deus ex machina* pentru manipularea opiniei publice. Nici comedia nu se va lăsa mai prejos. Să amintim rolul jucat de comedia aristofanescă *Norii* în determinarea unui curent de opinie defavorabil lui Socrate, ceea ce a dus ulterior la condamnarea lui. Şi exemplele ar putea continua. Să rămânem în domeniul nostru de interes, vorbind despre *Broaştele*, tot opera lui Aristofan, şi despre o dezbatere estetică, aşa-zicând în lumea lui Hades.

Scrisă în anul 405 („părintele comediei" a trăit între 450 şi cca 386 a.Ch. şi a scris în intervalul 425-386 a.Ch.), *Broaştele* este o operă de maturitate, urmată numai

[1] A. P. Cehov, *Piese într-un act*. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1963, p. 22.

Scanned with CamScanner

de *Adunarea femeilor* şi de *Plutos*, dintre cele unsprezece păstrate. Ceea ce se pune în dezbatere aici este *stilul tragediei şi oportunitatea inovaţiilor aduse genului de noile generaţii de autori*. În acea epocă, din triada de tragedieni arhiconsacraţi mai trăia doar Sofocle; Euripide, cel mai tânăr, murise cu un an înainte (406 a.Ch.), ceilalţi autori minori de opere tragice (Iophon, fiul lui Sofocle, Agathon, Xenoclés, Pythángelos) sunt denunţaţi ca

„[...] Gunoi de struguri! Bâlbâiţi! Duşmani ai artei sfinte! Ţipete de rândunici! [...] pângăritori ai tragediei... "[1]

de către *însuşi patronul acestei „arte sfinte"*, Dionysos. Căci, cum se ştie, în umbra Marilor Dionysii a apărut această formă de impersonare, derivată din *païan* şi din *dityramb*, imnuri de slavă către zei şi căpătându-şi treptat statutul de artă aparte, va deveni ***tragedia***, pusă de Aristotel alături de epopee, altă formă de actualizare a mitologiei şi tocmai de aceea denumită aici fără ocolişuri *„artă sfântă"*.

Cuprins de un dor de a-şi vedea favoritul, pe Euripide, a cărui superficialitate (după opinia lui Aristofan) se potrivea cu superficialitatea zeului, rotofeiul Dionysos, veşnic flămând şi însetat, pune la cale un *descensus ad inferos*. Şi, pentru că singurul care avusese privilegiul unei atare isprăvi fusese Herakles, se îmbracă în mantia leului din Nemeea, semnul distinctiv al eroului, îi cere aceluia, sub pretextul îndrumărilor de itinerariu, permisiunea să-şi asume identitatea sa şi pleacă la Hades, în ipostaza sa de Pluton, păstrătorul bogăţiilor subterane, printre care, se subînţelege, şi spiritele marilor decedaţi. Peripeţiile de pe drum, cu Charon care se burzuluieşte la el că, după ce n-a ajutat la traversare vâslind, ezită să-şi plătească şi cei doi oboli, cu hangiţe care îl recunosc drept un chefliu care a fugit fără să plătească, cu schimbarea identităţii cu sclavul Xanthias (de frică), cu reacţiile intestinale acute determinate tot de pusilanimie, sunt numai preambulul comic al dezbaterii estetice care urmează.

Dionysos, aşadar, a cărui superficialitate este exagerată comic de către autor (abundenţa de figuri divine din piesă – Dionysos, Herakles, Eac, Pluton – este, ca şi în *Eumenidele* sau *Ion*, o parodică desfăşurare de divinităţi, o profuziune *deus ex machina* în sens litotic) pornesc o dezbatere. Aceasta, iniţial, nu are legătură cu estetica tragediei (*cine este cel mai vrednic dintre cei doi poeţi să ocupe tronul din preajma lui Pluton, căci Euripide şi-a câştigat sprijinul declasaţilor din Hades şi a uzurpat locul lui Eschyl*). Problema superiorităţii este supusă chiar acum judecăţii publice, aşa că, vrând, nevrând, Dionysos va asista la ea, ba va fi pus chiar arbitru, ca unul ce patronează genul; şi va avea

„ [...] echere/Şi rigle să măsoare stihul.../Forme cu patru laturi (poate, mulaje paralelipipedice precum cele pentru cărămizi nn.) *[...] şi diametre* (probabil, compase, nn.) "[2]

Disputa celor doi, prea lungă să fie inserată aici şi prea plină de elemente tehnice pentru a fi inteligibilă publicului de astăzi, se va soluţiona printr-o răsturnare de situaţie destul de previzibilă: Dionysos îşi va schimba diametral părerea şi îl va lua cu sine, pentru a-l reda lumii celor vii, nu pe Euripide ci pe Eschyl. Astfel, contestatarul îşi va putea păstra tronul, iar Pluton, pe lângă urările de bine:

„Pluton – Cu bine, du-te-n lume, o, Eschyle,
Şi scapă-ne cetatea de nevoi,
Cu sfaturi bune! Cearcă şi-i îndreaptă,
Pe cei lipsiţi de minte, căci sunt mulţi... "[3]

îi va încredinţa şi diverse daruri pentru demagogii (conducătorii, notabilii) cetăţii: săbii, funii de spânzurătoare, cupe cu otravă, împreună cu invitaţia *de a-l vizita cât mai curând.*

---

[1] Aristofan, *Teatru*. Bucureşti: Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1956, p. 229.
[2] *Id.*, p. 274.
[3] *Ibid.*, p. 313.

Scanned with CamScanner

Se poate observa că Aristofan nu ezită din nou, nu doar să-şi transfere propriile păreri în gura zeului suprem al Infernului, dar şi să-l pună pe acesta să vorbească de cetatea *noastră* (Atena, evident) prin dativul posesiv (*"scapă-ne cetatea"*). Avem aici, poate, un reflex al concepţiei antice despre comedie: dacă actorii ce jucau personajele tragice, inclusiv cele divine, erau priviţi ca impersonări imediate ale eroilor mitologici, personajele comice erau o oglindă care micşorează, o reproducere în derizoriu, un ochean întors: Pluton *era* Pluton, dar ca în jocul de copii în care fiecare rămâne simultan şi personajul, şi interpretul. De aceea avem de-a face cu un Pluton *atenian*. Concepţia nu contrazicea, oricum, gândirea politeistă antică.

În ceea ce priveşte părerea lui Aristofan despre cei doi tragici, plăcerea de a-l face pe straniul Euripide un intrigant şi un scandalagiu spurcat a gură, aceasta este de factura gustului personal. Aristofan, sigur pe prerogativele sale de comediograf, n-a procedat altfel nici cu Socrate; dealtfel, cum s-ar fi putut supăra adepţii marilor tragedieni, când autorul îşi permite o asemenea şarjă groasă *a divinităţilor* ? Dramaturgia lui Eschyl, dată ca model al construcţiei şi moralităţii, era deja vetustă la ora scrierii acestor versuri; orizontul de aşteptare estetică a publicului atenian evoluase nemilos, după cum am demonstrat; condiţiile social-istorice erau altele decât pe vremea poetului-cetăţean, vremea supremaţiei ateniene pe mări şi a marilor victorii anti-persane. Cu atât mai lăudabil curajul lui Aristofan, fie el şi marcat de utopism, de a pleda pentru o cauză esteticeşte pierdută. Şi cu atât mai interesantă modalitatea dezbaterii (polemicii) estetice în forma sa dramatizată.

*

Molière, polemicul. Numeroase sunt discuţiile contradictorii stârnite în epocă de piesele lui Molière. Aproape nu a existat succes de public – sau de curte – al acestuia care să nu stârnească vaste comentarii, voturi de blam şi dispute, unele dintre ele de amploarea a ceea ce am numi astăzi „scandaluri de presă". A existat un „caz" *Les Précieuses ridicules*, un „caz" *Dom Juan*, un „caz" al doctorilor săi de teatru, dovadă, o ultimă tiflă, un schimb de replici din *Le Malade imaginaire*:

„ARGAN – C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins.	ARGAN – Molière al dumitale e un obraznic, cu comediile lui cu tot, şi-l găsesc caraghios că se apucă să joace nişte oameni aşa de onorabili ca doctorii.
BÉRALDE – *Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine [...] On y met bien tous les jours les princes et les rois, qui sont d'aussi bonne maison que les médecins.*	BÉRALDE – Nu doctorii îi joacă el, ci ridicolul medicinii [..] Iar pe scenă se joacă zilnic prinţi şi regi, care sunt măcar la fel de onorabili ca doctorii.
ARGAN – *[...]Si j'étais que des médecins, je me vengerais de son impertinence, et, quand il sera malade, je le laisserais mourir sans secours. Il aura beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit lavement, et je lui dirais: «Crève, crève, cela t'apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté.»*[1]	ARGAN – [...] Dac-aş fi eu doctor, m-aş răzbuna pe obrăznicia lui şi, când va fi bolnav, l-aş lăsa să moară fără tratament. Zică şi facă el orice, nu i-aş prescrie nici o luare de sânge cât de mică, nici un clistir; şi i-aş spune: «Crapă, crapă, să te-nveţi minte să te mai joci cu Fa cultatea de Medicină.»

[1] *La Faculté* – Termen generic prin care era denumită în epocă Facultatea de Medicină din Paris.

Scanned with CamScanner

BÉRALDE – *Il sera encore plus sage que vos médecins, car il ne leur demandera point de secours [...] et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes et qui ont des forces de reste[1] pour porter[2] les remèdes avec la maladie; mais que, pour lui, il n'a justement de la force que pour porter son mal.* (subl. ns.)"[3]

BÉRALDE – O să se dovedească el mai înţelept ca doctorii, căci nu le va cere nici un ajutor [...] căci, zice el, aceasta nu e permis decât oamenilor puternici şi robuşti şi care au forţe în plus, care să le permită să ducă şi boala, şi tratamentul; dar, în ce-l priveşte, n-are decât atâta forţă cât să-şi ducă boala.

A existat un „caz" al femeilor savante, coalizate împotriva denigrării; a existat, mai ales un caz Tartuffe, cu trei reprize – corespunzând celor trei variante prezentate în cele trei tentative de premieră absolută. E un caz atât de celebru, încât are nu numai o bibliografie a sa personală, în interiorul bibliografiei autorului, ci şi o *beletristică* a sa (reamintim numai un ecou, dintre cele mai îndepărtate: piesa lui Bulgakov, *Cabala fariseilor*). Toate detaliile acestei conspiraţii a bigoţilor împotriva a ceea ce li se părea că le ştirbeşte prestigiul sunt mult prea bine cunoscute pentru a le aminti aici, cu atât mai mult cu cât nu au relevanţă estetică directă *pentru autor*: oricât ar fi fost de prigonit, *Tartuffe* nu a păstrat decât prea puţine sechele din îndelungata bătălie al cărui obiect de dispută a fost (cu excepţia scenei finale, acel *captatio benevolentiæ* care este mai sus discutatul monolog final al Exempt-ului); iar alte piese inspirate de „cazul Tartuffe" Molière n-a scris.

Cu totul altul va fi „cazul" *L'Ecole des femmes*. Zăbovim asupra lui tocmai pentru că polemica, depăşind cu mult nivelul de salon, de librărie, de pamflet, depăşind „explicativele" prefeţe-dedicaţii prin care autorul se vedea obligat, în faţa opiniei publice – care însemna pe atunci părerea saloanelor şi a ciudatelor cenacluri *ad-hoc* de la librăriile caselor de editură din galeriile de la Palais Royal – să-şi apere opera, a fost material de inspiraţie creatoare, cu intenţie imediat-polemică şi, în perspectivă, de imortalizarea unor caractere. Recapitulând puţin datele problemei, *L'Ecole des femmes* a stârnit nenumărate dispute, la diverse niveluri, datorate mai ales nivelului sintagmatic şi efectelor comice – devenite antologice – pe care autorul le seamănă în text. Vom enumera mai jos etapele polemicii. Ne mulţumim să precizăm acum că fondul problemei îl constituie tocmai contrarierea orizontului de aşteptare al publicului.

Până aici, Molière nu scrisese şi jucase cu succes decât *farse* şi *comedii uşoare*, structurate în jurul iubitului său Sganarelle. Abia *L'Ecole des maris* putea accede la condiţia de *comedie*, dar şi aceasta destul de lejeră, cu multe neverosimilităţi şi personaje cam simpliste. *L'Ecole des femmes* reia, la un nivel superior tema succesului anterior, nivel marcat de evoluţia spre complexitate psihologică a personajului principal, Arnolphe.

Ne putem închipui uşor stupefacţia lui Molière când va fi văzut ce furtună de comentarii au stârnit bietele sale *lazzi*: interminabile discuţii în jurul unui *le* („*Il m-a pris le...*" ezită Agnes, referindu-se, de fapt la o biată panglică); repudierea unei naivităţi („*les enfants que l'on fait par l'oreille*") a unei nevinovate *tarte à la crème*, hiperbolă a prostiei pe care Arnolphe i-o atribuie *prezumtiv* eroinei etc.

El uita, însă, triumful pe care îl înregistrase cu doi ani înainte, cu *Preţioasele ridicole* primul uriaş succes de public al trupei. Preţioasele nu-l uitaseră însă. Pruderia era doar un pretext. Curentul de opinie împotriva celui ce era, încă, un nou venit, un tânăr autor dramatic de succes, însemna, înainte de orice, o reglare de conturi, probabil

[1] *De reste* – (aici) în plus, pe deasupra, excedentare.
[2] *Porter* – (aici) a duce, a suporta, a îndura, a rezista la...
[3] Molière, *Le malade imaginaire*. Paris: Librairie Larousse, 1985, p. 106.

Scanned with CamScanner

o tentativă de a-l înlătura definitiv din viaţa publică. Abia în *La Critique de l'Ecole des femmes*, Molière va da semne că s-a dezmeticit, că a înţeles de unde îi veneau necazurile, inventând-o pe *Climène*, preţioasa care va da tonul criticilor.

Ceea ce a alimentat, în fond, indignarea generală nu era atât echivocurile verbale, cât faptul că în *L'Ecole des femmes* autorul atacă, în plin avânt al resurecţiei puritanismului catolic, două probleme esenţiale şi inebranlabile ale organizării sociale: *problema educaţiei religioase a tinerelor fete* – mai exact a imbecilizării lor voite prin educaţie, de obicei, religioasă – şi *problema căsătoriei în familia epocii* şi a abuzurilor pe care şi le permiteau tutorii pentru a-şi asigura sub specia impunităţii o soţie tânără lipsită de orice personalitate.

Zadarnic apare limpede în piesă că vina educaţiei cade *în seama eroului*, că, încălcând consemnul, călugăriţele au învăţat-o pe Agnès să scrie şi să citească, ba chiar că eroul însuşi, departe de a fi un mărginit tiran domestic, este convins că îi *face un bine* fetei ţinând-o departe de tentaţiile vieţii de salon, scandalizat fiind de exemplele de depravare conjugală pe care – în mod greşit – le atribuie cultivării femeilor, cum afirmă în monologul din prima scenă, pe care l-am citat în altă parte. Zadarnic. **Ceea ce i se permitea unui autor de farsă *nu i se putea tolera unui pictor comic de caractere.***

Să încercăm o cronologie a scandalului.

♦ **Marţi, 26 decembrie 1662** – premiera piesei *L'Ecole des femmes*, cu mare succes de casă, conform eternului Registru.

♦ **13 ianuarie 1663** – prima menţiune critică, în *compte-rendu*-ul cronicarului *Loret*, mai rezervat decât de obicei:

„On joua L'Ecole des femmes *Qui fit rire Leurs Majestés* *Jusqu'a s'en tenir les côtés* *Pièce aucunement instructive* *Et tout-à-fait récréative...* *Pièce qu'en tous lieux on fronde,* *Mais où pourtant va tant de monde* [...]“	S-a jucat Şcoala femeilor, care le-a amuzat pe Maiestăţile Lor de s-au ţinut de burtă de râs. Piesa nu e câtuşi de puţin instructivă, dar foarte distractivă (şi foarte odihnitoare). E o piesă criticată peste tot, dar la care merge totuşi atâta lume.

Speriat de reacţia curţii, cronicarul va reveni în termeni mai favorabili, dar nu mai puţin echivoci. Între timp, disputa continuă în saloane şi galeriile editorilor.

♦ **1 ianuarie 1664** – un (încă) necunoscut de douăzeci şi cinci de ani, Boileau, dedică lui Molière cunoscutele stanţe în care diagnostichează corect situaţia:

„Si tu savais un peu moins plaire, *Tu ne leur déplairais pas tant.”*	De-ai place mai puţin la public, Nu le-ai displace lor (detractorilor, nn.) atât

♦ **17 ianuarie** – reacţia Curţii. Regele acordă autorului “o pensiune” de o mie de livre. În loc să închidă gura detractorilor, faptul va îndârji mai rău pe cârcotaşii vânători de subvenţii regale.

♦ **februarie** – prima intervenţie critică a lui Donneau de Visé, altădată favorabil dramaturgului, atribuind succesul piesei exclusiv manierei de joc:

„[...[cette pièce est un monstre qui a des belles parties et que jamais l'on ne vit tant de si bonnes et de méchantes choses ensemble [...] Jamais comédie ne fut şi bien représentée ni avec tant d'art [...] mais si vous voulez savoir pourquoi presque dans toutes ses pièces il raille tant les Cocus et dépeint si naturellement le nombre des jaloux, c'est qu'il	...această piesă este un monstru care are şi părţi frumoase şi niciodată nu s-au văzut atâtea lucruri bune la un loc cu cele rele... Niciodată o comedie n-a fost jucată atât de bine şi cu atâta artă... dar dacă vreţi să ştiţi de ce în mai toate piesele autorul îşi bate atâta joc de încornoraţi şi zugrăveşte atât de autentic o mulţime de geloşi, e

Scanned with CamScanner

est du nombre de ces derniers. [...] (subl. ns)"[1]

datorită faptului că este şi el din rândul lor.

Autorul continuă pe acest ton veninos şi fără relevanţă estetică, afirmând că Molière încearcă o manipulare psihologică, urmărind prin personajele sale o legitimare a geloziei şi subminarea încrederii tuturor soţilor în soţiile lor.

♦ **sfârşitul lui martie** – Molière, imperturbabil, publică piesa, anunţând în prefaţă o ripostă

„seulement pour venger le public du chagrin délicat des certaines gens; car pour moi, je m'en tiens assez vengé par le succès de ma comédie..."

...doar pentru a da satisfacţie publicului faţă de moşturile câtorva; căci, în ce mă priveşte, eu mă consider îndestul răzbunat prin succesul comediei mele

♦ **1 iunie** – premiera şi mai de succes cu *La Critique de l'Ecole des femmes*, succes alimentat de scandal. Evident, gâlceava este relansată, iar curiozitatea aduce lumea în masă la spectacole.

♦ **sfârşitul lui august** – Donneau de Visé, crezându-se portretizat în Lysidas, autorul ridicol, în egală măsură oportunist şi intrigant, publică *Zélinde, ou la Veritable Critique de l'Ecole des femmes*, reluând şi amplificând insinuările asupra vieţii private a autorului.

♦ **sfârşitul lui septembrie** – Corneille şi trupa de la Hôtel de Bourgogne, rivalii dintotdeauna ai lui Molière, instigă un autor obscur, Boursault, convins şi el că este portretizat în Lysidas, să scrie o piesă care are un oarecare succes de public, datorat tocmai actualităţii subiectului. *Elomire ou le Portrait du peintre ou la Contre-critique de l'Ecole des femmes* are premiera acum. Elomire este transparenta anagramă a numelui Molière. Opusculul, reluând fără succes eternele reproşuri deja bătucite, are însă abilitatea de a se pune sub egida "marilor valori morale" pe care, chipurile, autorul le vexase. Şi să aducă atacul pe terenul vieţii personale a autorului. Una dintre scenele criticate este aceea a predicii din actul al doilea, din care Molière făcuse un triumf al satirizării ipocriziei:

„Outre qu' un satirique est un homme suspect
Au seul nom de sermon nous devons le respect [...]
Pour ce que l'on respecte on n'a point de mépris. (subl. ns.)"[2]

Pe lângă că orice scriitor satiric e suspect, simplului nume de predică îi datorăm respect. Iar pentru ce avem respect, nu putem avea dispreţ (comicul implicit de limbaj de aici demonstrează suficient dreptatea lui Molière).

Se poate vedea jansenismul scoţând colţii din doar aceste trei versuri. ***Nu un jansenism de convingere, ci doar tentativa de a atrage în dispută autorităţile religioase.*** Molière asistă la o reprezentaţie, râde copios – numai el ştia de ce – şi adună material pentru replica sa.

♦ **14 octombrie** – *L'Impromptu de Versailles*, în care dramaturgul lasă menajamentele la o parte şi-şi face una cu pământul adversarii: pe actorii de la Théatre de Bourgogne îi parodiază inimitabil, în scene care, pentru noi, nu mai au nici o relevanţă, dar care trebuie să fi usturat tare în epocă, iar pe Boursault... După ce-l ridiculizează în fel şi chip, felicitându-l că scrie comedii proaste şi fără succes de public, dar pe placul confraţilor, comentează după cum urmează sugestia soţiei de a-l transforma în personaj de comedie:

„MOLIÈRE – *Le beau sujet à divertir la Cour que Monsieur Boursault! Je voudrais bien savoir de quelle façon on pourrait l'ajuster pour le rendre plaisant, et si, quant on le bernerait sur un théâtre, il serait assez heureux pour faire rire le monde. Ce lui serait trop d'honneur que d'être joué devant une auguste assemblée [...]*"[3]

MOLIÈRE – Halal subiect să amuzi curtea, domnul Boursault! Poate-mi spune şi mie cineva ce să-i faci ca să devină amuzant şi, dacă, prezentându-l pe scenă, ar avea el norocul acela, să râdă lumea de el. Prea mare i-ar fi onoarea, să fie jucat înaintea unei adunări ilustre.

[1] Donneau de Visé, *Nouvelles Nouvelles, divisées en trois parties,* în vol. Molière, *L'École des femmes*. Paris: Librairies Larousse, 1989, p. 129-130.
[2] Boursault, *Le Portrait du peintre*, sc VIII. În vol. cit., p. 135.
[3] Molière, *L'impromptu de Versailles*. Paris: Librairies Larousse, f.a., p. 74.

Scanned with CamScanner

Cum se vede şi din aceste rânduri, nici Molière nu se jenează să le „dea cu sâc" rivalilor, arătându-le că el are de partea sa cele două atuuri care lor le lipsesc cu desăvârşire: *stima regelui* şi *dragostea publicului*. Nu mai puţin, el va lepăda masca indiferenţei atunci când îi va ruga pe "domnii autori" să de limiteze la chestiuni care privesc pe Molière-omul de teatru, fără a se coborî la calomnierea vieţii personale. Şi le va comunica intenţia lui ca aceasta să fie ultima sa intervenţie, promiţându-le să-i ignore, pe mai departe, cu desăvârşire.

♦ **noiembrie** – noi atacuri din partea lui Donneau de Visé. Mai întâi (7 nov.) în *Diversités galantes*, unde, sub pretextul retractării, în fraze ambigue, continuă amplificat calomnia:

„[...] je n'ai point prétendu toucher à sa personne; je veux croire qu'il est honnête homme et j'aurais tort de dire le contraire, puisque je ne sais point des particularités de sa vie. Mais quand je les saurais, je n'en parlerais point, puisque ces sortes de chôses n'ont rien a démêler avec l'esprit (subl. ns.)."[1]

Nici nu m-am gândit să mă ating de persoana sa (a lui Molière, desigur); aş vrea să cred că e un om onorabil şi aş greşi să susţin contrariul, câtă vreme nu ştiu detalii intime din viaţa sa. Dar, chiar dacă le-aş şti, tot n-aş vorbi despre ele, deoarece aceste lucruri nu au nimic de-a face cu educaţia

Mai apoi, spre sfârşitul lunii, acelaşi autor îşi vede jucată o nouă piesetă, *Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des Marquis* – iarăşi marchizii! – fără valoare, dar veninoasă, publicată imediat în volum.

♦ **decembrie** – inspirată de către ducele d'Enghien, vechi inamic al lui Molière, se joacă o nouă piesă a rivalilor, *L'Impromptu de l'hôtel de Condé*, în care critca se limitează, de această dată, la Molière comedianul. Piesa va fi urmată de un *Panégyrique de l'Ecole des Femmes*, operă cu pretenţii de obiectivitate, dar care se raliază criticilor lui Molière.

♦ **februarie 1665** – *Les Amours de Calotin*, piesă scrisă de Chevalier, un actor de la *Théâtre du Marais*, consemnează nu numai o primă tentativă de judecată obiectivă, centrată pe domeniul profesional, eliminând aluziile personale dar şi stingerea, prin epuizare, a subiectului care dura deja de trei ani:

„Pour nous montrer combien son adresse est extrême,
C'est qu'en son personnage il se berna lui-même.
[...] pour plaire aujourd'hui
Il faut être Molière ou faire comme lui." (subl. ns.)[2]

Pentru a ne arăta ce mare meşter este,
s-a zugrăvit pe sine în personajul său
... pentru ca să placi astăzi trebuie să fii Molière sau să te porţi ca el

♦ **martie 1665** – în sfârşit, partizanii lui Molière se manifestă deschis, deşi atât de tardiv (din interdicţia criticatului ?) Apare *La Guerre comique ou la Défense de l'Ecole des femmes*, de Ph. de la Croix, operă scrisă în maniera dialogurilor, care se pronunţă cu mult spirit în favoarea lui Molière.

Polemica propriu-zisă se va termina aici. Adversarii omului de teatru nu vor abandona poziţiile lor, la susţinerea publică a cărora vor fi renunţat numai după ce succesul lui Molière va fi consfinţit la curte, pe scenă şi în viaţa publică. În 1666, prinţul de Conti, fost protector al lui Molière, devenit aspru jansenist, va continua să se dovedească preocupat de subiect în *Traité de la comédie*:

„[...] depuis quelques années les pretextes des approbations mal fondées qu'on donnait à la comédie commencent présentement à céder à une immodestie ouverte et sans ménagement, et [...] 'il n'y a rien par exemple de plus scandaleux que la cinquième scène du second acte de l'Ecole des femmes, *qui est une des plus nouvelles comédies."*[3]

"...de câţiva ani, pretextul îngăduinţelor rău întemeiate ce se dădeau comediei a început tot mai mult să facă loc unei neruşinări deschise şi fără perdea, şi [...] nu există, de pildă, nimic mai scandalos decât scena a cincea a actului doi din *Şcoala nevestelor*, care este una dintre comediile cele mai noi."

[1] Donneau de Visé, *Lettre sur les affaires du théatre*, în vol. *Diversités galantes*, 1664, p. 167.
[2] Chevalier, *Les Amours de Calotin*, sc. II. În vol. cit., p. 128.
[3] Ap. Gérard Sablayrolles, *Documentation thématique*, în vol. Molière, *L'École des femmes*. Paris: Librairie Larousse, 1989, p. 126.

Scanned with CamScanner

idee reluată *ad litteram* un an mai târziu, în *Sentiments des Pères de l'Église.* În acelaşi stil se vor pronunţa Bossuet (în 1694) şi – oroare! – Racine, protejatul lui Molière, în 1668.

Scena blamată este tot faimoasa scenă a lui *„le..."* unul dintre „refrenele" de bază ale detractorilor, calul lor de bătaie. Trebuie să presupunem lunile de dispute şi controverse ce intercedau fiecare dintre aceste etape, pentru a avea măsura exactă a lucrurilor, pentru a înţelege cum fiecare cuvinţel, amplificat de jocul grandilocvent al actorilor, devenea un loc comun, un topic al conversaţiei; cum se urzeau riposte şi se puneau la cale replici de amândouă părţile, se scriau sonete şi meditaţii asupra subiectului, în fine, cum fiecare îşi dădea cu părerea. Şi să ne imaginăm zâmbetul motănesc al lui Molière, cel ce transpare din portretele sale, la gândul că toată această agitaţie îi sporea notorietatea. ***Apoi, tristeţea lui.***

L'Impromptu de Versailles este o simplă reacţie polemică, în care autorul aruncă bucuros masca pentru a-şi expune direct sentimentele cu privire la obtuzitatea detractorilor săi; dovadă – fiecare membru al trupei îşi joacă propriul rol, pigmentat cu detalii realiste privind lenea actorilor, moşturile făcute în privinţa rolurilor, a improvizaţiei, cu scene de menaj, în care Molière are cavalerismul de a juca pe micul tiran conjugal, disculpând-o implicit pe Armande de acuzaţiile de infidelitate pe care se fondau în mod josnic calomniile lui de Visé. Pretextul dramatic e ingenios şi relativ original în teatrul francez, deşi foarte „în stil italian" – „întoarcerea scenei" pentru a permite spectatorilor să vadă „bucătăria" unei reprezentaţii şi spaimele interpreţilor de a nu fi pe placul iluştrilor oaspeţi; este motivul pentru care am inserat discuţia în capitolul de faţă. Ingenios e şi procedeul de paginare a polemicii: Molière le declară actorilor că hula continuă i-a inspirat o interesantă idee comică, pe care s-a simţit tentat să o scrie, aşa cum a scris *La Critique...*: portretizându-şi adversarii, deveniţi din critici, măşti de teatru. A fost tentat, ne precizează, dar – **n-o s-o scrie, deoarece nici „materialul" nu e de cea mai bună calitate, nici nu crede să trezească interes, nici nu merită să le dea atîta importanţă unor obscuri care vor să găsească drumul spre ilustritate prin paginile sale.**

Apoi – zice Molière-personajul – e clar că *tot scandalul nu urmăreşte decât să-l ţină de la treabă, să-i risipească în futilităţi timpul necesar scrierii altor piese (spre plăcerea înaltului său protector) şi, în general, le-a dat deja destulă atenţie acestor domni.* De acum înainte – să scrie ce poftesc, cu singura condiţie să aibă bunul simţ a se limita la operă; el are alte treburi mai bune de făcut. Şi, într-adevăr, i-a ignorat suveran până la sfârşitul polemicii, oricât îl va fi costat – psihologic vorbind – acest lucru. Dar, dezagreabilă cum se va fi dovedit, această polemică a făcut din Molière *o persoană publică.*

Cu *La Critique de l'Ecole des femmes* lucrurile stau altfel. Poate fiind mai la începutul polemicii, poate fiind încă idealist, Molière face aici, dacă nu o capodoperă a conflictului dramatic, o excelentă frescă a saloanelor epocii, plină de personaje categoriale. Am zăbovit în altă parte asupra lor.

Am vrea să insistăm aici asupra modului cum Molière adaptează *ad rem* câteva procedee ale teatrului italian. Iată, de pildă, un fragment de conversaţie în care justa – şi, în parte, idealista Uranie (interesantă alegerea numelui: Urania era, între cele nouă muze, protectoarea astronomiei şi geometriei, deci – avem de-a face cu o iubitoare a exactităţii, aşa cum Dorante va fi vocea bunului simţ) încearcă să afle de la preţioasa şi pudibonda Climène motivele condamnării... bineînţeles, a faimoasei scene a lui *le*:

„URANIE – Eh bien! que trouvez-vous là de sale ?
CLIMÈNE – Ah!
URANIE – De grace ?
CLIMÈNE – Fi!

URANIE - Ei bine, şi ce găsiţi obscen aici ?
CLIMÈNE - Ah!
URANIE - Insist!
CLIMÈNE - Vai!

Scanned with CamScanner

URANIE – Mais encore ?	URANIE - Şi totuşi ?
CLIMÈNE – Je n'ai rien à vous dire.	CLIMÈNE - N-am ce să vă spun.
URANIE – Pour moi, je n'y entends point de mal.	URANIE - Eu, una, nu văd nimic rău.
CLIMÈNE – Tant pis pour vous."[1]	CLIMÈNE - Cu atât mai rău pentru dumneata.

Concluzia este limpede: nu poţi polemiza cu cel atins de surditate mentală, cu cel de nezdruncinat în convingerile sale, pe orice prejudecată s-ar baza ele. Dar cu câtă măiestrie rezumă autorul prea puţina logică aşezată la baza acuzaţiilor ! Cu câtă subtilitate o incriminează pe Climène şi, odată cu ea, pe toţi cei ce văd dedesubturi indecente peste tot, deoarece indecenţa este sugerată de mintea lor ! Acelaşi procedeu, cu o mică variaţie, în dialogul dintre Dorante şi Marchiz, o variaţie ce va pecetlui categorial neghiobia şi impertinenţa celui din urmă:

„LE MARQUIS – *Ma foi, Chevalier, tu ferais mieux de te taire.*	Marchizul – Zău, Cavalere, mai bine ai tăcea.
DORANTE – *Fort bien. Mais enfin si nous nous regardions nous-mêmes, quand nous sommes bien amoureux... ?*	Dorante – Fie. Dar, în sfârşit, dacă ne-am analiza noi înşine când suntem îndrăgostiţi...
LE MARQUIS – *Je ne veux pas seulement t'écouter.*	Marchizul – Nici nu vreau să te mai aud.
DORANTE – *Ecoute-moi, si tu veux. Est-ce que dans la violence de la passion... ?*	Dorante – Dacă eşti bun să mă asculţi. În violenţa pasiuni... ?
LE MARQUIS – *La, la, la, la, lare, la, la, la, la, la, la.* (il chante)	Marchizul – La, la, la... (cântă)
DORANTE – *Quoi... ?*	Dorante – Ce... ?
LE MARQUIS – *La, la, la, la, lare, la, la, la, la, la, la.*	Marchizul – La, la, la...
DORANTE – *Je ne sais pas si...*	Dorante – Nu ştiu dacă...
LE MARQUIS – *La, la, la, la, lare, la, la, la, la, la, la.*	Marchizul – La, la, la...
DORANTE – *Il me semble que...*	Dorante – Mi se pare că...
LE MARQUIS – *La, la, la, la, lare, la, la, la, la, la, la."*[2]	Marchizul – La, la, la...

Este greu de închipuit savoarea cu care Molière va fi dat viaţă pe scenă acestui nătărău important, cât de categorial îl va fi făcut. Căci *e de la sine înţeles că autorul îşi va reţine pentru sine nu rolul raţionalului Dorante, ci pe cel al neghiobului cu ifose, Marchizul.* Să ne amintim că una dintre piesele generate de polemică se va numi *Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des Marquis* pentru a înţelege cât de urticaţi trebuie să se fi simţit aceştia, întrupaţi într-un asemenea gogoman, care găseşte comedia *„du dernier détéstable"* pentru că n-a găsit loc, era aglomeraţie, drept care i s-au şifonat panglicile de la nădragi. Nu s-a deranjat s-o asculte, dar nu i-a plăcut; şi Dorilas (!) era de aceeaşi părere. **Şi apoi, cum să nu fie proastă, dacă publicul din staluri râdea şi aplauda continuu ?!** Subtilă, implicarea publicului, *implicit* jignit în aprobarea lui.

Urmărind etapele unei asemenea polemici, nu poţi scăpa de o oarecare melancolie. Cât de mic, de oarecare, trebuie să le fi părut Molière acestor personaje pe care o educaţie multiseculară îi va fi convins de importanţa lor cosmică... Câţi dintre oamenii de astăzi, luaţi repede, pot cita măcar două-trei nume mai ilustre din vremea Regelui-Soare ? Şi nu este un act de nedreptate că i-au făcut zile fripte unui mare creator, din simple capricii sau mai puţin, că i-au scurtat, poate zilele, sigur i le-au amărât, iar ei continuă să trăiască

[1] Molière, *La critique de l'École des femmes*. Paris: Librairie Larousse, f.a., p. 23.
[2] *Id.*, p. 46.

Scanned with CamScanner

în paginile lui ? Dar fără asemenea materie primă, fără reacţia celor care vedeau piesa, despre ce ar mai fi scris comediograful ? Or, în lucrarea de faţă despre aceasta este vorba.

Această modalitate dramatică, ilustrată de cele două piese-polemică într-un act, pe lângă succesul de public (şi de casă) pe care i le-a adus lui Molière, au avut un puternic ecou în istoria genului, mai exact au creat o adevărată şcoală, o subspecie literară a "improvizaţiilor pe faţă", prilej pentru directori de trupă, regizori, actori să-şi verse necazul şi, sub forma unui dialog de repetiţie, să încredinţeze publicului, autorităţilor nu doar profesiunile lor de credinţă, dar şi nevoile, tristeţile, convingerile lor privind rolul teatrului în societate.

De această factură este *L'Improvisation de Paris*, scrisă de Jean Giraudoux pentru trupa lui Louis Jouvet, care dădea reprezentaţii la Théâtre Athénée, unde premiera piesei a avut loc în 1937. Pusă sub semnul lui Molière (piesa începe cu ideea invocării marelui comedian, pentru a determina, ca într-un sortilegiu, apariţia actorilor, aşa cum în *L'Improvisation de Versailles* autorul îl chema zadarnic la scenă pe interpreţi), piesa lui Giraudoux este o pledoarie pentru teatrul adevărat, dincolo de mode şi inovaţii structurale de factura regiei etc. Pornind de la ideea unui utopic comanditar, venit să ofere lumii teatrelor o sporire a subvenţiei bugetare şi care, vrând să se informeze despre adevărata stare de spirit a oamenilor de teatru, află lucruri necrezute despre felul cum gândesc şi despre axiologia lor, prin confesiunea personajelor (care, ca şi la Molière, poartă numele actorilor trupei, în frunte cu Jouvet), Giraudoux dă pur şi simplu expresie idealurilor omului de teatru dintotdeauna, care nu iubeşte succesul, ci *teatrul* şi pentru care prezenţa în sală, mai multe reprezentaţii de-a rândul, a unui spectator sau altul este mai preţioasă decât o sută de săli pline la un spectacol slab calitativ. Alcătuită, evident, în urma discuţiilor autorului cu trupa, *L'Improvisation de Versailles* este mai ales o suită de portrete şi mărturii teatrale de valoare pentru istoria genului, aşa cum a fost şi originalul molièresc.

*

Molièresc, caragialesc. De această factură este şi piesa lui Iorgu Caragiali, *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi* (1844/45) subintitulată *„Farsă în I act compusă de C...li la anul 1844 martie 17. Pentru plăcerea şi pitrecerea a vro câţiva prietini"*, scrisă mult înaintea celei mai sus pomenite. Al doilea subtitlu părea a destina piesa uzului privat, reprezentaţiilor de salon, nu de scenă; *sau era o viclenie, minimalizând piesa în ochii cenzurii.* Şi totuşi, faptul că BAR posedă un manuscris din care rezultă că acela este exemplarul care a mers la cenzură, pe marginea căruia sunt făcute adnotările autorului la cererea acesteia şi un altul, din care modificările cerute lipsesc, pare să indice pregătirea ei pentru reprezentare. De altfel, chiar în manuscrisul susmenţionat (BAR 3315), la foaia 29 *r.*, cenzura a referit favorabil pentru reprezentare:

„trimiţându-mi-să particular această piesă compusă de d. d. Caragiali spre a-i face cercetare, am cetit-o, am docladarisit dumisale vel post. şi la espresiile ce s-au socotit echivocuri s-au făcut îndreptare de d-lui Caragiale înaintea mea."[1]

Piesa, din care am citat la începutul studiului de faţă, mai mult decât precedenta ei de clasică memorie, este, bineînţeles, o **pledoarie pentru sprijinirea teatrului românesc şi o demascare a condiţiilor în care actorii români, consideraţi toleraţi între trupele franceze, germane etc., aveau a-şi desfăşura activitatea.** Prea cunoscută pentru a o mai discuta, desprindem din text două idei şi cele mai importante: **necesitatea**

[1] Cf. *Primii noştri dramaturgi.* Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960, p. 153.

Scanned with CamScanner

de a încredinţa direcţia Teatrului Naţional unui român şi de a da prioritate spectacolelor în limba română:

„Să iau direcsia ? Hm ! şi această să poate, dar s-o iau, să nu o cumpăr, şi nu o voi lua-o până când teatrul limbii naţionale va fi atributar teatrurilor streine"[1]

şi necesitatea de a pune în fruntea culturii moldovene oameni tineri, cultivaţi şi buni patrioţi, care, fie şi fără responsabilităţi directe, puteau prezenta garanţia lipsei de interes şi a dorinţei reale de propăşire a instituţiei:

„ [...] nu cunoaşteţi dv. vreunu din compatrioţii moldoveni, la care să vă fi dus să-i spuneţi nedomirirea voastră, să-i cereţi sfat ? Iată, d. Alecsandri tânărul, d. Kogălniceanu, C. C. Negruţi, mers-au vreunu din voi la vreunul din d-lor, şi v-au dat afară ? Bine ştiţi că d-lor au ţinut teatrul în anii trecuţi şi putea să vă dea sfaturi folositoare;dar, dacă nu aţi mers, cine-i de vină ?"[2]

În rest, Caragiali merge compoziţional exact pe structura piesei lui Molière, înlocuind, evident, polemica pe tema *Şcolii nevestelor* cu chinurile pe care le avea de îndurat trupa română:

„[...] De ce nu dă Dumenzeu să vie, fără de veste, unu din cei însămnaţi, să deie peste noi, grămădiţi, ca calicii împrejurul unei sobe unse cu săuri şi cu untdelemn [...] Şi dacă acel nobil ar fi, zic, un adivărat nobil, adecă ar avea o inimă de un adivărat patriot, negreşit că, văzându-ne într-o stare atât de miseră, ar lăsa să-i curgă slobod doao lacrime pentru 15 compatrioţi ai săi maltrataţi până la cel mai dupe urmă punct."[3]

Cei cincisprezece compatrioţi, membrii trupei române, citaţi în text cu numele lor reale, sunt ceea ce se numea în epocă „diletanţi", de unde şi statutul de toleraţi în teatrul de profesionişti pe care-l împărţeau cu o trupă franceză şi una germană. Aceştia, recrutaţi dintre elevii Academiei Mihăilene şi ai fostei şcoli filarmonic-dramatice înfiinţată pentru un timp de Asachi, vor fi însă fermentul viitoarei trupe de profesionişti care vor străluci în epoca lui Millo şi în cele următoare.

Mai mult decât la Molière, unde am înregistrat doar câteva înţepături între actori (şi mai ales actriţe) în privinţa dimensiunii rolurilor, la Iorgu Caragiali fricaţiunile dintre membrii trupei sunt prezentate cu un realism... într-adevăr caragialian; e interesant, de pildă, de meditat cum va fi făcut autorul pe Flora Macé şi pe soţul ei, M. Macé să accepte a juca propriul rol: ea – de primadonă şi „regizoriţă" (directoare de trupă şi girantă, în epocă) arogantă şi acră, cheltuitoare şi vanitoasă, nedispusă nici măcar să se grimeze şi costumeze pentru rolul de compoziţie al unei bătrâne, el – pripăşit aici ca să facă bani, rupt de realitate, autoritar şi poltron, cheltuitor el însuşi şi aflat sub papucul unei neveste precum cea descrisă. Doamna Macé a fost una dintre primele ingenue ale teatrului românesc, prestaţiile ei, de pildă, în rolul Marghioliţei din *Iaşii în carnaval* fiind extrem de bine primite de critică, înainte chiar de a fi luat, împreună cu soţul ei, subdirecţia secţiei române a teatrului.

Intersantă, iarăşi, **adaptabilitatea lexicală de care dă dovadă Caragiali, muntean**, folosind în text nu numai fonetisme moldoveneşti (*jăli, chele, ţ-oi zice, adivărat, împregiurările* etc) ci şi o topică predominant orientată spre acest subdialect. Muntenismele (*fui, dupe, adecă*, împreună cu câteva verbe la persoana a III-a plural din subtipul muntenesc) sunt copleşite de celelalte aspecte dialectale şi aproape nedumeresc lectorul. *Cauza precumpănitoare a fenomenului trebuie, probabil, căutată în cei şase ani petrecuţi deja, la data scrierii piesei, la Iaşi şi Botoşani, unde acest vizionar a încercat şi,*

[1] *Id.*, p. 160.
[2] *Ibid.*, p. 170.
[3] *Ibid.*, p. 160.

Scanned with CamScanner

finalmente, a reuşit, să înjghebe ceea ce va fi, peste ani, începutul teatrului în limba română de acolo.

De aceeaşi factură şi din aceeaşi „şcoală", aceea a piesei-declaraţie de intenţie, va fi şi ultima creaţie dramatică de care pomenim aici, este vorba despre *Începem*, subintitulată *"Instantaneu într-un act"* şi scris de I. L. Caragiale cu ocazia deschiderii porţilor Teatrului Davila. Piesa s-a jucat, într-adevăr, la 12 septembrie 1909 de către Compania "Davila" la Teatrul Leon Popescu şi s-a publicat, chiar a doua zi în „Noua revistă română" (13 septembrie 1909). Fiind o „artă poetică" a unui teatru nou (compania înfiinţată de Al. Davila se găsea printre primele companii particulare din Bucureştiul începutului de secol XX, ceea ce vom discuta în secţiunea a doua a lucrării), caracterul polemic, acela care a însufleţit piesele anterior citate şi întreaga creaţie a nepotului lui Iorgu Caragiali, cedează loc declaraţiilor de intenţie şi tonului festiv, bineprevestitor.

Altminteri, piesa, cam ca şi celelalte, nu are un conflict bine determinat, prezentând, tot în tradiţia genului, principalii actori (Romuald Bulfinski şi cea cu care acesta a format un cuplu inimitabil pe scenă, *Marioara Voiculescu, Maria Alexandrescu, Maria Giurgea, Directorul* (Davila, evident, care nu se dădea îndărăt să joace roluri chiar mai complicate, cum vom vedea), *Suflorul* (în ortografia autorului), *Regizorul*, apoi *Secretarul, Frizerul, maşiniştii, fauna culiselor teatrale* cu cere deja ne-am obişnuit. Pe lângă aceştia, vor apărea o serie de personaje de factură goldoniană, reprezentanţi ai unor categorii umane care au o puternică aură de realitate. T*ânărul Autor, Artistul* şi *Artista* plini de sine pentru a ascunde frica de a nu fi respinşi (opinăm că personajele provin din *Teatrul comic* al lui Goldoni, de care ne ocupăm în continuare, unde apar omoloagele celor din textul caragialian), *Profesorul-conferenţiar*, chemat să rostească o cuvântare în deschidere conform unui obicei care s-a perpetuat până în perioada postbelică. Toţi sunt simpatici, fiindcă sunt adevăraţi, umani, chiar în ridicolul lor. Dar adevăratul personaj-surpriză este *Doamna abracadabrantă* care se oferă ca enigmă, deşi tuturor li se pare a o cunoaşte:

„Capriţioasă şi statornică; impresionabilă ca un copil incult, blazată ca un filosof istovit, mahalagioaică şi aristocrată; aci primitivă, aci ultra-rafinată, iau în glumă împrejurările cele mai grave şi sunt gravă faţă cu cine ştie ce nimicuri. [...] ***Pedanţii mă nesocotesc, fiindcă le par uşuratecă, şarlatanii mă curtează, crezându-mă naivă; oamenii de merit mă respectă ştiind că adesea judec foarte just.*** *Modeştii mă lasă indiferentă, îndrăzneţii mă fascinează, bravii mă cuceresc. [...] Da, îmi place să tiranisesc, căci am putere superlativă"*[1]

Este, fără să ni se spună explicit, *Opinia publică*, un alt nume al orizontului de aşteptare, şi care nu recunoaşte decât o singură stăpână, *Moda*:

„Astăzi voi sunteţi la modă, îmi placeţi şi vă îmbrăţişez cu drag, dar feriţi-vă de moda de mâine."[2]

Dincolo de valoarea alegorică, personajul este şi un avertisment pe care autorul îl dă celor din noul teatru, iar prin el – publicului. Şi totuşi, această cuconiţă capricioasă se dovedeşte a fi realmente subtilă şi mai ales a şti ce vrea, atunci când vine vorba de adevăratele valori ale esteticii teatrale: **viabilitatea, realismul, calitatea jocului actoricesc, capacitatea de a impresiona publicul**:

„Dar un teatru care să-mi placă mie... (cu mult avânt şi elevaţie crescândă) *trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viaţă de aci până colo sus în fundul galeriei;* ***actorii... când ies pe scenă, să fie nişte posedaţi;*** *să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toţi porii, să scoată pe demonul acela şi să-l sufle asupra mea.* ***O clipă să nu-l ierte pe spectator a-şi veni în fire, a-şi da seama de ce vor cu el: să-l ia repede, să-l zguduie,***

[1] I. L. Caragiale, *Teatru*.Timişoara: Editura Facla, 1984, p. 245-246.
[2] *Id.*, p. 247.

Scanned with CamScanner

să-l ameţească, să-l farmece, să-l vrăjească, mai ştiu eu cum să zic ? Când or ieşi din teatru, nici doi ochi să nu fie uscaţi şi siguri: toţi să fie împăienjeniţi de emoţie, umezi de plâns ori de râs."[1]

Moda, aici, nu mai are nici o legătură, deci nici orizontul de aşteptare al publicului; teatrul trebuie să fie, aşadar, fascinaţie, empatie, emoţie catharctică în sine. Emoţie care, însă, ilustrează tocmai acel ***feedback*** **secund** pe care îl dezbăteam în preambulul acestor observaţii. Evident, aici nu mai are a face opinia publică; **îndemnul la valoare în arta scenică românească este a unui om care şi-a petrecut o viaţă în teatru şi acum, la deplină maturitate, transmite această moştenire culturală, ca pe un blestem al calităţii, noii generaţii de oameni de teatru, după cele trei sau patru printre care a trăit.** Nimeni nu ignoră faptul că acest blestem este adresat mai ales celor de pe scenă, mai puţin celor din sală, căci **a ţine cont de vrerea publicului este ceea ce face un adevărat om de teatru.** Şi interesantă este, mai presus de orice, măiestria cu care autorul trece, de la caracterul programatic iniţial (cel comandat: entuziast, febril chiar) la ***tonul de avertisment*** cu care el, Caragiale, se adresează actorilor noului Teatru Liber, **mesajul trupei către public devenind mesajul comediografului către trupă.**

*

Commedia dell' Arte **– (auto)portret din perioada târzie.** Nici o formă studiată a dramaticului nu ne oferă, însă, mai multă materie de dezbatere privind autoportretele teatrului decât *Commedia dell'Arte*, nu la apogeul manifestării sale ci în perioada de declin. Dialectic, declin înseamnă perimarea unei/unor structuri şi tribulaţiile trecerii la altele. Iar *Commedia...* a fost aceea care s-a folosit de propriile mijloace de expresie pentru a dezbate în epocă şi a transmite în posteritate acest travaliu.

Probabil, concepţia despre revolutivitatea respectivului sistem spectacular este cel mai bine rezumată într-o piesă a lui Goldoni, *Il teatro comico* (1750, data scrierii şi a primei reprezentaţii). Piesa nu are verva cu care ne obişnuiesc alte lucrări ale autorului; şi va fi fost scrisă mai curând cu intenţii argumentative, legate de polemica acestuia cu Gozzi privind puritatea formelor dramatice în chestiune (v. *infra*). În literatura critică este citată ca „manifest dramatic". În schimb, are ceea ce cu o sintagmă consacrată se numeşte „o inestimabilă valoare documentară", fiind un inventar de actori/personaje aflaţi la cumpăna dispariţiei unui gen şi care, cu disperare şi cu vioiciune, fac eforturi să se adapteze.

Este util de amintit că, în polemica sa cu Gozzi care apăra primatul aşa-zisei improvizaţii, Goldoni nu prezenta numai punctul de vedere al lucidităţii, propovăduind aducerea la zi a *Commediei...* prin adoptarea textului scris şi a teatrului numit, cu un termen consacrat ulterior, ***de caracter***. Era şi o pledoarie *pro domo*, el însuşi fiind angajat ca scriitor dramatic al Teatrului Sant'Angelo de la vârsta de patruzeci de ani, din 1747 şi continuând, de la o trupă la alta, să-şi exercite această meserie până ce a fost silit de prigoana inamicilor să părăsească Italia. În pomenitul *Teatru comic* el îi dă cuvântul primei actriţe a trupei, care spune ritos:

„PLACIDA – Se facciamo le commedie dell'arte, vogliamo star bene. Il mondo è annoiato di veder sempre le cose i-stesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir

PLACIDA – Dacă o tot ţinem cu *commedia dell'arte*, ne-am procopsit. Lumea s-a plictisit să vadă veşnic aceleaşi lucruri, să audă veşnic aceleaşi cuvinte, încât publicul ştie ce-o să spună

[1] *Ibid.*, l. cit.

Scanned with CamScanner

l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca (subl. ns.)"[1]

Arlecchino mai-nainte ca el să deschidă gura.

În deschiderea piesei, autorul citează totuşi actorii care compun numita trupă nu numai cu numele propriu – evident, numele purtat în viaţa de zi cu zi de actorii trupei pe care o "deservea" ca autor – ci şi cu numele personajelor în care se "specializaseră" aceştia. Astfel, avem de-a face printre alţii, cu:

ORAZIO, capo della compagna de' comici; detto OTTAVIO in commedia.
PLACIDA prima donna, detta ROSAURA [...]
** TONINO, veneziano, poi PANTALONE in commedia.*
PETRONIO che fa il DOTTORE in commedia
** ANSELMO che fa il BRIGGHELA*
** GIANNI che fa L'ARLECCHINO [...]"*[2]

„ORAZIO, şeful trupei de actori; în piesă OTTAVIO
PLACIDA, prima actriţă a trupei; în piesă ROSAURA[...]
TONINO, veneţian; în piesă PANTALONE
PETRONIO; în piesă DOCTORUL
ANSELMO, în piesă BRIGHELLA
GIANNI; în piesă ARLECCHINO"

Numele câtorva personaje sunt precedate de un asterisc, adnotat de autor în subsol:

*„I tre Personaggi segnati colla * parlano il linguaggio veneziano, mescolato di qualche voce lombarda"*[3]

Cele trei personaje marcate cu asterisc vorbesc dialectul veneţian, amestecat cu ceva accent lombard.

dovadă de importanţa, pe scena *Commediei*... târzii, a accentului vorbirii fiecărui personaj, accent ce constituia un mijloc de caracterizare a acestuia şi o sursă de comic, ca şi de abilitatea fiecărui actor de a imita cu mare precizie graiul diferitelor regiuni (v. *infra*).

Am stăruit altunde asupra personajelor-măşti şi a personalităţii fiecăruia. Ne mulţumim să observăm aici că ***actorii sunt de aşa natură zugrăviţi, încât să vorbească şi să se comporte aidoma măştilor pe care le interpretează***. Va fi fost aici şi o „copie după natură", aceste personaje fiind, de fapt, actorii trupei al cărei „scriitor dramatic" era Goldoni, dar e evident că aceştia au fost crescuţi la şcoala improvizaţiei. Or, se presupune că, pregătindu-se atâţia ani pentru un personaj, ajunseseră, *nolens-volens*, să „aducă" cu personajul respectiv; sau că specializarea lor se făcuse conform datelor caracteriologice ale fiecăruia.

Anselmo/Brighella, „primul *zanni*", este ceea ce este şi în *sogetti*: băiat bun, ocrotitor al „eroilor", gata oricând să servească pe aceştia şi să-i poftească la masa... dată de alţii. Gianni/Arlecchino este dezinvolt, dar nu se lasă călcat uşor pe coadă, atunci când şeful trupei îl tachinează despre ceea ce „ar trebui să facă", în conformitate cu personajul său (hazul situaţiei este că Orazio, apărător al comediei de caracter, îi reproşează actorului, mai mult în glumă, că... nu respectă exact caracteristicile măştii):

„ORAZIO – Ma ella parla toscano ?
GIANNI – Sempre a rotta di collo.
ORAZIO – Il secondo zanni non deve parlar cosi. [...]dovrebbe parlare bergamasco.
GIANNI – Dovrebbe ! Lo so anch'io, dovrebbe. Ma come parla ?
ORAZIO – Non lo so nemmen io.
GIANNI – Vada dunque a imparare come parlano gli Arlecchini, e poi venga a correger noi. La lara, la lara, la ra.

„ORAZIO – Dar dumneata vorbeşti toscana.
GIANNI – Cât mă ţine gura.
ORAZIO – Al doilea Zanni vorbeşte aşa [...] Ar trebui să vorbească în dialectul bergamasc.
GIANNI – Ar trebui! Ştiu şi eu să spun 'ar trebui'. Dar cum se vorbeşte asta ?
ORAZIO – Habar n-am!
GIANNI – Atunci du-te de învaţă cum vorbesc arlechinii şi pe urmă vino să ne corectezi pe noi. (Fredonând cu însufleţire) La lara,

[1] Carlo Goldoni, *Tutte le opere di Carlo Goldoni. Voume secondo*. Milano: A. Mondadori, 1936, p. 1052.

[2] *Id.*, p. 1047.
[3] L. cit.
[4] Carlo Goldoni, ed. cit., p. 1058.

Scanned with CamScanner

(canticchiando con brio.)[4] la lara, la lara!"

Reamintim că Arlecchino e „al doilea Zanni", primul fiind Brighella. 'Zanni', variantă regională pentru Gianni, *i.e.* Giovanni, italian pentru Ion, cel mai răspândit nume de pe planetă, era numele generic al omului din popor; prin extensie, deci, al slugii semi-independente (nu vasal, aservit, ci lefegiu).

Unul care e iritat de expansiunea comediei de caracter este Tonino/Pantalone, actor mai în vârstă, deci speriat că trebuie să uite tot ce a învăţat atâţia ani pentru a-şi câştiga, la bătrâneţe, pâinea „după moda nouă":

„TONINO – [...] Le commedie di carattere le ha buttà sittisora el nostro mistier. Un povero commediante, che ha fatto el so studio segondo l'arte, e che ha fatto l'uso de dil all'improvviso ben o mal quel che vien, trovandose in necessita de studiar e de dover dir el premeditè, se el gh'ha reputazion, bisogna che el ghe pensa, bisogna che el se sfadiga a studiar, e che el trema sempre, ogni volta che se fa una nova commedia, dubitando o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xe necessario.

ORAZIO – Siamo d'accordo, che questa nostra maniera di recitare esiga maggior fatica e maggior attenzione; ma quanto maggior reputazione ai comici acquista ? [...]

TONINO – Xe vero; sono contentissimo, ma tremo sempre. Me par sempre che el sbalzo sia troppo grande (...)[1]

TONINO – [...] Comediile de caracter ne-au dat meseria peste cap. Un biet actor care şi-a deprins personajul după toate regulile artei şi s-a obişnuit, de bine de rău, să-şi improvizeze rolul, când e acum nevoit să-şi studieze şi să joace după text, dacă e un actor cu renume, trebuie să se gândească, să-şi dea osteneala să înveţe, şi de fiecare dată când se reprezintă o piesă nouă, să tremure de teamă sau că nu-şi ştie rolul cum trebuie, sau că nu e în stare să interpreteze personajul îndestul de bine.

ORAZIO – Sunt şi eu de părere că felul acesta de interpretare cere mai multă osteneală şi mai multă atenţie, dar cu cât e mai mare şi gloria actorilor ?...

TONINO – E drept. De asta sunt cât se poate de mulţumit, doar că tremur neîncetat. Mereu mi se pare că saltul e prea mare..."

Personajul lui Goldoni ne spune ritos, deci, **că teatrul aşa-zis „de improvizaţie" nu presupunea prea multă improvizaţie** – care cere un proces cogitiv rapid – **ci simpla rutină de care vorbim, învăţarea pe dinafară a unor *pezzi*, reproduse după o anumită rânduială, dovadă că noul stil îl pune în încurcătură şi-i dă emoţii de fiecare dată**. Să nu uităm totuşi că Pantalone, personajul *Commediei...*, era un bătrân bolnăvicios (ca şi actorul), veşnic nemulţumit şi cârtitor. Asemenea exemple ar putea continua, fiecare dintre personajele piesei reproducând *en abîme* o atitudine despre noua estetică teatrală cam în spiritul personajului pe care îl interpretează în piesă; şi este pe larg citată, pentru caracterul ei de manifest dramatic, de „artă poetică" aproape, de critica de specialitate.

Ar fi, poate, edificatoare, o statistică sumară a prezenţei personajelor emblematice de la care am pornit, în cât mai multe dintre cele mai valoroase piese ale lui Goldoni, doar câteva dintre cele o sută patruzeci şi opt de comedii (cifra este variabilă la diverşi istorici) pe care le-a scris. Dar, oricum, n-am face cu aceasta decât să demonstrăm evidenţa: Goldoni credea în păstrarea spiritului *Commediei dell'Arte*, dar nu şi a „literei" ei. Să amintim, deasemenea, că el a scris multe dintre piesele sale pentru diverşi actori, interpreţi consacraţi ai unor măşti. Astfel, enumerăm aici doar câteva din cele mai importante pe care le va scrie „la comandă", în diferite epoci de creaţie, din chiar perioada în care începe preferinţa sa (şi tranziţia) spre comedia de caracter simplei canavale destinate improvizaţiei:

- în 1938 – pentru Antonio Sacchi, interpret al lui Arlecchino/Truffaldino
  – *Le trentadue disgrazie di Truffaldino*
  – *I cento e quattro accidenti in una sola notte* – ambele scenarii

[1] Carlo Goldoni, ed. cit., p. 1052.

Scanned with CamScanner

– pentru Francesco Bruna (zis Golinetti) – Pantalone: *Momolo cortesan* – în care rolul principal e scris în întregime!

➢ În 1743 – pentru actrița Baccherini – Colombina: *La Donna di garbo (Femeia cumsecade)* – prima comedie scrisă în întregime

➢ între 1745-48, la Pisa – pentru Antonio Sacchi – Arlecchino/Truffaldino:

- *Il Servitore di due padroni* – binecunoscuta comedie
- *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato* – scenariu

– pentru Cesare D'Arbes – Pantalone:

- *Tonin Bellagrazia*
- *I Due gemelli veneziani* – ambele comedii

➢ între 1752-53 – pentru Teresa Marliani – o altă *servetta* – *La Locandiera*

După această dată, explicabil, preferințele sale se îndreaptă hotărât spre tot mai biruitoarea comedie de caracter, al cărei maestru a fost.

*

***Finita la Commedia...* sau Gozzi, paladinul măştilor de vânt.** Fragmentele citate din *Il Teatro comico* fac parte dintr-o operă al cărei substrat intim nu era, însă, primordial estetic, ci primordial polemic. Ne referim, bineînțeles, la acea polemică referitoare la structuri dramatice şi concepte literare, precedând cu aproape două secole *la bataille d'Hernani*, la polemica în care îi găsim implicați – şi dansând un straniu cadril al aliațelor şi disuadărilor – pe Carlo Goldoni, abatele Pietro Chiari şi pe Carlo Gozzi, alături de alții, reîntorşi în anonimat.

Este aproape straniu să vezi cum oameni luminați din luminata Italie se înverşunau să afurisească încă tânăra comedie de caracter şi să apere forme perimate, la o sută de ani după ce capodoperele lui Molière stârniseră luări de poziție atât de îndârjite şi de la acea *querelle du Cid.* Dar cel mai ciudat lucru este că această polemică nu s-a purtat nici prin intermediul presei, nici al exegezei de specialitate, ca în Franța, ci, în cea mai mare parte, **prin chiar intermediul pieselor de teatru sau a caietelor-program.**

Până aici, fără pretenția exhaustivului, am punctat prima etapă din drumul lui Goldoni, scriitor dramatic în pofida meseriei bănoase de avocat pe care o putea exersa, de la spectatorul şi cititorul de teatru care declară, la asumarea mai puțin comodei ocupații care l-a consacrat:

„Scormonind mereu în bibliotecă[1]*, am dat peste o mulțime de piese de teatru englez, spaniol şi francez, dar n-am dat peste nici una de teatru italian. Se aflau pe ici pe colo piese vechi italiene, dar nici o culegere, nici o colecție care să fi putut face cinste Italiei [...] Lucrul acesta m-a îndurerat şi m-a îndârjit; doream cu înfocare să-mi văd patria ridicându-se la nivelul celorlalte țări, şi-mi făgăduiam să contribui la aceasta."*[2]

Şi ajungem la o altă declarație, din 1750, care este de găsit *Prefața* ediției Bettinelli a operelor sale, declarație a lui Goldoni mai mult programatică decât polemică pe care, pentru profesionalismul său şi pentru criza teatrului pe care o denotă, o citățm în original:

„Io non sono inimico delle Commedie a Soggetto, ma di quei Comici che non hanno abilità sufficiente di Nu sunt dușmanul *Commediei dell Arte*, ci al acelor comici care n-au destulă pricepere s-o joace.

[1] Este vorba de biblioteca profesorilor de la Collegio Ghisleri, Padua, unde Goldoni se pregătea... pentru admiterea la Drept.

[2] Carlo Goldoni, *Memorie. Parte prima.* Milano: Casa editrice Sonzogno, 1926, cap. VIII, p. 28.

Scanned with CamScanner

sostenerle"[1]

Aşadar, nu avem de-a face cu o idiosincrazie la vetusteţea unei formule spectaculare; Goldoni sesizează pur şi simplu (şi are curajul de a admite) un fenomen: *Commedia...* devine în Italia o formulă puţin rentabilă: cerea o viaţă de pregătire, de specializare pentru o mască, pentru ca rezultatul să nu mai prea intereseze pe nimeni. Punctăm câteva aspecte.

Prima etapă a carierei lui Goldoni s-a desfăşurat, deci, fără incidente, la umbra reformei arcadico-raţionaliste (Scipione Maffei, Ludovico Antonio Muratori), cu conştientizarea treptată a necesităţii unui nou stil. Goldoni, care începuse cu tragedii (*Belisario*, *Ammalassunta*), dar găsise adevăratul succes cu comedia, începuse, cum am văzut, prin a scrie *soggetti,* dar lunecă, încet, către comedii. Poate, ca şi Molière, rămăsese din exerciţiul tragediei cu fascinaţia caracterului dominant ca factor de amplificare a fascinaţiei exercitate de reprezentaţia scenică.

Abia în 1748 se joacă de către Teatro Sant'Angelo, al cărui angajat era Goldoni, *La Vedova scaltra* (*Văduva isteaţă*), care face să explodeze frustrarea mocnită a adversarilor tânărului gen. Succesul îi deranjează şi mai mult, căci arăta nu numai justeţea opiniei privind preferinţa publicului pentru noul tip dramatic, dar şi epuizarea vechilor canoane. Evident, nu i se va reproşa ineditul stilului ci... terfelirea moralităţii publice (Rosaura, devenită eroină proprio nomine, vine să-şi răzbune părăsirea şi să-şi recâştige locul în familia trădătorului ei soţ, ceea ce reuşeşte prin metode... mai puţin ortodoxe în epocă).

Abatele Pietro Chiari (1711-1785), portretizat de Silvio d'Amico în a sa *Storia del teatro drammatico,* vol III (Milano: Ed.Garzanti, 1958) ca *„unul din exponenţii cei mai caracteristici ai figurii aşa-zisului abate settecentesc, puţin literat, puţin curtezan, şi aproape de loc preot"* (dar, să nu uităm, de pildă, că în acea perioadă mănăstirile de călugăriţe, dintre care un uriaş procent îmbrăcaseră haina monahală fără brumă de vocaţie, dădeau baluri periodice, la care erau invitaţi floarea cavalerilor locali), iezuit, era mai ales mare autor de piese uşoare, numite, cu un termen care începea să se impună în epocă, *larmoyantes* (jargonul franţuzit era la mare căutare în Italia vremii), de factură cultă (deci opuse *Commediei...*), alarmat de pericolul la adresa „purităţii genurilor", deschide ostilităţile în 1748 cu *La scuola delle vedove* (titlu inspirat, s-ar zice, din molièreştile *L'Ecole des femmes/des maris*), jucată la teatrul rival celui pentru care scria momentan Goldoni, *Teatro San Samuele*, o parodie vulgară a piesei goldoniene, *„plină de invective şi de insulte"*[2]. Goldoni, mâhnit, răspunde printr-un *Prologo apologetico alla commedia La vedova sceltra*, distribuit gratis prin teatre, cafenele, cazinouri şi care va determina interdicţia *Şcolii văduvelor* şi amplificarea succesului comediei lui Goldoni.

Dar va răspunde mai ales printr-un „bombardament" de optsprezece noi piese în stagiunile următoare, unele scrise în *dialetti veneti*, graiuri veneţiane populare specifice diferitelor caractere sau localităţi suburbane ale Serenissimei; este de notorietate o replică a unui personaj din *Le baruffe chiozzote (Gâlcevile din Chioggia)*, pe care personajele celelalte nu-l înţeleg ce vorbeşte şi care explică: *„'Ché no son' di Chioggia, son di Foggia" ('Păi, io nu-s din Chioggia, îs din Foggia').*

Dintre acestea sunt *Le massere* (*Slujnicele*), *Il campiello* (greşit tradusă *Piaţeta*; este vorba de fapt de *Curtea interioară*, spaţiul delimitat de patru laturi de clădiri închiriate mai multor familii, cam cum erau casele de raport din prima jumătate a secolului al XX-lea;

[1] Ap. Vito Pandolfi, *op. cit.*, p. 12.
[2] Carlo Goldoni, *Memorie. Parte seconda*. Milano:Casa editrice Sonzogno, 1926, cap. V, p. 158.

Scanned with CamScanner

şi unde aveau frecvent loc chermeze, concerte ale muzicienilor ambulanţi – peste două secole Edith Piaf va începe ca o asemenea cântăreaţă, trăind din bănuţii aruncaţi (sau nu) de la ferestre – ori reprezentaţii ale măştilor cunoscute), *Le morbinose* (*Femeile pline de viaţă*, un fel de *Nevestele vesele...* în variantă goldoniană) sau *La casa nova*. Citãm, din aceasta din urmă, un fragment ilustrativ de la începutul celui de-al doilea act, în *dialetto venetto*, juxtapus, pentru compararea formală, unor variante aproximative în toscană (italiana literară) şi în română.

„CHECCA – *Cossa diseu della malagrazia che le n'ha fatto ? Se pol far pezzo ? Le ne far dir che andemo e po, co semo alla porta, la serva ne dise che no le po, che no le sa... mi no l'ho gnanca capìa.*	CHECCA – Cosa dice lei dalla vilanìa che ci hanno fatto ? Si puo fare peggio ? Loro ci hanno fatto dire di andare, e poi, quando già stiamo proprio alla porta, la serva ci dise che non si puo, che non sa... io non ho neanche capito.	CHECCA – Ce zici mata de bădărănia ce ne-au făcut-o ? Se putea mai rău ? Ne trimit răspuns să mergem la ele şi apoi, când să ieşim pe uşă, servitoarea ne spune că nu se poate, că nu ştie... nici n-am priceput nimic.
ROSINA – *Bisogna certo che sia nato qualcossa, perchè la serva con tanta allegria n'ha ditto che andemo, e po, co semo stae per andar, l'ha dit-to, l'ha mutegà, e pareva che no la savesse gnanca parlar.*	ROSINA – Deve avver capitato qualcosa, perchè la serva con tanta allegria ci ha detto di andare, e poi, quando siamo proprio state per partire, ci ha detto, ci ha borbottato, e sembrava neanche sapere di parlare.	ROSINA –Trebuie să se fi întâmplat ceva, că sluga ne-a spus aşa de bucuroasă să ne ducem şi apoi, când să plecăm spunea... bolborosea ceva, de parcă nici nu ştia să vorbească.
CHECCA – *O che le xe orsi, o che xe superbe.*	CHECCA – Sìa che sono rozze, sìa che sono superbe/ orgogliose.	CHECCA – Sau sunt necioplite, sau sunt îngâmfate.
ROSINA – *Rusteghe no me par che le sia, perchè se vede che le pratica.*	ROSINA – Rusteghe non mi sembrano di essere, perchè si sa che ricevono (mondo).	ROSINA – Bădărane nu cred să fie, că se ştie că primesc lume la ele.
CHECCA – *Se le pratica ? E come! Vardè, la novizza xe quindese zorni che xe maridada, a oramai la gh'ha el cavalier che le serve.*	CHECCA – Ricevono ? E come se ricevono! Guarda, la nuova sposa, non sono più di quindici giorni che c'e sposata, e già tiene un cavalier-servante.	CHECCA – Primesc ? Şi-ncă cum! Uite, tânăra mireasă nu are nici cincisprezece zile de când s-a măritat şi deja are un curtezan.
ROSINA – *E la putta ? No hala fatto l'amor tutto el tempo de vita soa ?*	ROSINA – E la signorina ? Non ha fatto l'amore tutta la sua vita ?	ROSINA – Şi don'şoara ? Păi, n-a cochetat toată viaţa ei ?
CHECCA – *Per quel che dise nostro zerman Lorenzin, fora de casa la va col zendà fina alla centura, am in casa, e su i balconi, no la se schiva de nissun.*"[1]	CHECCA – Secondo quello che dice il nostro cugino Lorenzino, fuori dalla casa lei va coperta da un mantellino (nero) fino alla cintola, ma in casa, sull'balcone, non si astiene di lasciarsi vedere da chicchessia"	CHECCA – După cum zice văru' Lorenzino, când iese din casă se-acoperă cu manta neagră până la brâu, dar în casă, sus pe terasă, nu se fereşte să se arate oricui.

Va mai răspunde Goldoni şi printr-o primă ediţie a comediilor, precedate de o celebră *Prefazione alla prima raccolta delle commedie*, din care citãm:

„[...] cele două cărţi asupra cărora am cugetat cel mai mult, şi de care nu mă voi căi niciodată că m-am slujit, au fost Lumea *şi* Teatrul – *Prima îmi înfăţişează numeroase şi nespus*

[1] Carlo Goldoni, *La casa nova e altre scene dialettali*. Firenze: Editore G. Barbera, 1926, p. 57.

Scanned with CamScanner

de variate caractere de oameni, mi le zugrăveşte atât de firesc, încât par făcute anume pentru a-mi furniza o bogăţie nemaipomenită de subiecte pentru frumoase şi instructive Comedii [...] Cea de-a doua carte, adică Teatrul, *în vreme ce o răsfoiesc, îmi arată în ce culori trebuie reprezentae pe scenă caracterele, pasiunile, întâmplările care pot fi citite în cartea* Lumii *[...] Am mai învăţat de la* Teatru, *şi învăţ întruna, cu fiecare comedie pe care o scriu, ce îi place îndeosebi naţiunii noastre, căci pentru ea trebuie să scriu, şi gustul ei, în foarte multe privinţe, este deosebit de acela al altora."*[1]

Inutil să spunem că volumul se deschide cu *Il Teatro comico*, piesa-program despre care am vorbit mai sus. Dar această piesă şi prefaţa respectivă vor atrage pe frontul polemicii privind inovarea formelor teatrale şi afirmarea comediei de caracter un nou combatant: Giuseppe Marcantonio Baretti. Jurnalist, angloman – s-a ocupat la Londra cu studiul influenţelor *Commediei dell'Arte* asupra teatrului englez – şi, în mod straniu, anti-tradiţionalist, va înfiinţa în 1763 la Veneţia un ziar *La Frusta Letteraria* (Biciul literar), îşi va lua pseudonimul Aristarco Scannabue (Aristarh – antonomază antică a criticului competent, aşa cum Zoil este criticul invidios, părtinitor; Scannabue – înjunghe-boi; boii fiind poeţii). Gazeta o va scrie singur, timp de un an şi jumătate, până ce va fi suprimată ca „scandal public" (va mai apărea cu intermitenţe) şi în ea va critica violent tot ce i se pare criticabil; printre care, mai ales, pe Goldoni. În 1771, după lapidarea morală a lui Goldoni, se va iluziona singur asupra succesului criticilor sale:

„[...] Ia Aristarco din nou cuvântul pentru a treia oară; şi cuvântarea sa[...] îi convinge aproape pe toţi că Goldoni este un papagal ca şi ei, că bolboroseşte despre ce nu ştie şi că vrea să le dea lor a înţelege că este acvilă, cu toate că în realitate nu este decât un papagal ca ei. Odată terminat acest discurs, mai toţi prind a se minuna cum de un Goldoni le-a putut fura lor aşa de îndelungă vreme atâta aprobare, atâtea aplauze, atâta uimire."[2]

Prezumţiozitatea pamfletului este cu atât mai amuzantă cu cât termenul de 'papagal' a fost reciclat astăzi pe teritoriul argotic şi apare mai frecvent în presă decât acum două sute şi ceva de ani; desigur, în epocă avea cu totul alte conotaţii, pe care putem doar să le bănuim, incluzând repetarea nestructurată a tot ce aude (să ne amintim că un asemenea reproş îl aducea Hitchcock neorealismului italian). Dar e, poate, locul să amintim că 'gazetă' vine din italianul *gazzetta*, diminutiv de la *gazza*, 'gaiţă' (a se vedea şi titlul unei opere rossiniene, *La gazza ladra/Coţofana hoaţă*), ceea ce a ajuns să denumească simultan şi o mică monedă veneţiană şi ziarul care se putea cumpăra cu ea.

Acelaşi Baretti îi va face apologia lui Gozzi pentru sinteza de *improvvista*, teatru popular şi cult şi fabulos, numindu-l

„cel mai surprinzător geniu care a apărut după Shakespeare în orice secul şi în orice ţară"[3]

...Şi cu aceasta, am ajuns la Carlo Gozzi (1720-1806). Acesta se implică şi el în dispută începând ca apărător al abatelui Chiari în polemica sa cu Goldoni. Dar între timp abatele Chiari, om de gust şi om de lume, conştientizează inexorabilitatea fenomenului Goldoni şi „cade la pace" cu acesta. Dezgustat, Gozzi va scrie *La Tartana degli influssi* (*Luntrea influenţelor*), pentru ca mai apoi să-şi îndrepte artileria mai cu seamă asupra lui Goldoni. *Il teatro comico all'osteria del Pelegrino* va fi o satiră feroce la adresa mult-discutatei piese goldoniene. Dar culmea „satirei" la adresa celor doi comediografi

[1] Goldoni, *Prefazione...* Torino: Ed. Unione tipografico, p. 62-63.
[2] Giuseppe Baretti, *Goldoni şi admiratorii săi.* În vol. *Critica italiană de la Vico la Croce.* Bucureşti: Fundaţia Regală pentru Litaratură şi artă, 1941, p. 51-51.
[3] G. M. Baretti, *Gli Italiani ossia relazione degli usi e costumi d'Italia*, 1769 cap. VII, p. 123; ap. N. Al. Toscani, *Prefaţă* la *Carlo Gozzi. Basme teatrale.* Bucureşti: Editura Univers, 1981, p. 11; v. şi Nicola Sabbatini, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri.* Ravenna, 1638 e.a.

Scanned with CamScanner

o vor constitui cele zece *Fiabe* teatrale: *L'Amore delle Tre Melarance* (Dragostea pentru cele trei portocale), 1761), *Il Corvo* (Corbul, 1761), *Il Re Cervo* (Regele cerb, 1762), *Turandot* (1762), *La Donna Serpente* (Femeia şarpe, 1762), *Zobeide* (1763, *I Pitocchi Fortunati* (Calicii norocoşi, 1764), *Il Mostro turchino* (Monstrul albastru, 1764), *L'Augellino Belverde* (Frumoasa pasăre verde, 1765), *Zeim, re de'geni* (Zeim, regele duhurilor, 1765).

Astfel, prima dintre ele, *L'Amore delle Tre Melarance,* subintitulată "reprezentaţie împărţită în trei acte" şi scrisă, într-adevăr, sub formă de scenariu pentru improvizaţie, este plină de comentarii de genul:

❑ *„Îi mulţumesc domnului Chiari că mi-a oferit o seamă de chipuri în operele sale care m-au ajutat la crearea unei parodii şarjate de caractere."*

❑ *„[...] Fata Morgana, proteguitoarea sa, i-a dat câteva scurte versuri martelliane, cu care să-l ameţească pe Tartaglia şi să-l facă să moară încet de efectele lor ipohondriace. Spun aceasta ca o critică la adresa Operelor domnului Chiari şi ale domnului Goldoni, scrise în versuri martelliane, şi care plictisesc prin monotonia rimei."* (Chiari va fi scris în versuri, dar Goldoni, după abandonarea tragediei – anterioară succesului – nu va scrie decât în proză, cu excepţia unor şarade şi logogrifuri folosite ca dedicaţie – nn.)

❑ *„E de remarcat că, prin duşmănia dintre Fata Morgana şi Celio Magicianul, sunt reflectate cu îndrăzneală (subl. ns.) şi în chip alegoric (!) bătăliile teatrale care se purtau în acea vreme între domnii poeţi Goldoni şi Chiari, şi că în cele două personaje, deasemenea, al Fetei Morgana şi al Magicianului, sunt înfăţişate sub formă caricaturală aceiaşi doi Poeţi. Fata Morgana este, în caricatură, Chiari; Celio, în caricatură, domnul Goldoni."*

❑ *„Intră Morgana, ca bătrânică, ducând un vas în care vrea să ia ulei de la fântână. Truffaldino o ocărăşte pe această bătrânică; ea cade cu picioarele în sus. Toate aceste scene, care reprezintă partea trivială a bsmului, veselesc pe cei de faţă prin noutatea lor* (antifrază – nn.) *ca şi* Servitoarele, Piaţetele, Gâlcevile din Chioggia *şi toate celelalte opere triviale ale domnului Goldoni."*

❑ *„Morgana, ridicându-se de jos mânioasă, îl dojeneşte pe principe* (urmează nişte versuri voit şchioape şi bombastice, imitând, în intenţie, stilul lui Goldoni – nn.) *Morgana dispare. [...] Ce inepţii! Ce înjosire pentru cei doi poeţi! Întâia parte a Basmului se termină aici, în aplauzele generale (subl. ns.) ale spectatorilor."*[1]

... Şi am citat doar din primul act al *Dragostei pentru cele trei portocale!*

Este cu neputinţă să-ţi reţii un surâs îngăduitor-amuzat în faţa convingerii autorului în privinţa propriei valori, a infantilismului „alegoriei" celor doi adversari şi a obstinaţiei cu care autorul precizează termenii acesteia; ştiut este că *o alegorie, ori se descifrează de la sine, ori nu există.* Aceasta ***nu*** se descifrează de la sine. Vor avea acestea soarta (parţială) a unei alte feerii, scrisă peste un secol în proaspăt declaratul Regat al României; ne referim, desigur la *Sânziana şi Pepelea*, piesa lui V. Alecsandri. Concepută, dincolo de termenii de basm, tot ca o alegorică satiră la adresa politicii româneşti a vremii, n-a prea fost percepută ca atare şi nici montată pe scenă în aceşti termeni; şi, tot ca şi piesele lui Gozzi, este încă frecventată de regizori şi interpreţi – mai ales tineri – pentru disponibilităţile actoriceşti şi nu pentru valenţele sale aluzive (reale, dar netransparente).

Desigur, *totul depinde de interpretarea actoricească, de montare*, dar, oricare om de teatru o poate spune, să „faci" pe scenă o asemenea analogie cum e cea gozziană, să te chinui ca oamenii să „prindă" asemenea aluzii, înseamnă timp pierdut şi consum van de energie, pentru că *de „ieşit", tot nu iese*, dintr-un motiv simplissim: nu interesează pe nimeni asemenea fleacuri, nici pe interpret, nici pe spectator. Şi atunci – *ce se va fi întâmplat, de tocmai aceste năsărâmbe l-au întristat pe Goldoni până să-l facă să se exileze definitiv, din senina Italie, într-o Franţă profund frământată, unde va muri, trist*

[1] Carlo Gozzi, ed. cit., p. 21-26 selectiv.

Scanned with CamScanner

şi uitat ? Să fie faptul că Gozzi a dat spre reprezentare aceste basme companiei *San Samuele*, mai exact lui Antonio Sacchi, Agostino Fiorilli, Atanagio Zannoni şi Cesare D'Arbes – Arlecchino/Truffaldino, Tartaglia, Brighella şi Pantalone pe care Goldoni îi făcuse celebri cu piesele sale ? Că aceştia le-au acceptat şi le-au jucat, cu un fulminant, chiar dacă trecător, succes ?

Succesul trebuie spus, se datora mai ales efectelor de scenă, nu tocmai inedite pentru publicul italian al vremii, apariţii şi dispariţii miraculoase, cortine de fum, artificii ş.a., ingenios exploatate după cum rezultă din literatura de specialitate[1]. Fenomenul este analog celui ce l-a făcut pe Shakespeare să se retragă din faţa lui John Fletcher şi a şcolii euphuiste. *Mutatis mutandis*, această „modă", numită chiar *fiabismo*, va fi fost ceea ce sunt astăzi „efectele speciale", proiecţiile cu raze laser, hologramele sau dispariţiile scenice în nouri de fum colorat din concertele rock ale zilelor noastre; şi tot ca în zilele noastre, ele perverteau gustul publicului dinspre esteticul pur spre senzaţionalismul ieftin. Asemenea efecte creau o atmosferă şi injectau adrenalină privitorilor, fără ca nimeni, nici măcar aceştia, să le acorde altă importanţă decât cea a unor auxiliare spectaculare, fără să le crediteze cu cine ştie ce valoare estetică.

Oricum ar fi, Goldoni părăseşte trist Italia fără să mai aştepte stingerea efemerului succes al „fiabismului" şi, după o a patra, prea puţin semnificativă perioadă a sa, cea a pieselor franceze, va fi prins în vârtejul Revoluţiei din 1789 şi se va stinge în mizerie. Ne-au mai rămas din această perioadă mai ales atotcuprinzătoarele sale *Memorii*. Iar în ajunul plecării, în cea din urmă a sa premieră, *Una delle ultime sere di carnevale*, personajul principal, Anzoletto (*videlicet* Angioletto, îngerul sau cel curat la suflet ca un înger) îşi va lua, mâhnit, rămas bun, înainte de autoexilarea sa definitivă în Rusia:

„Mărturisesc şi jur pe cinstea mea că plec cu inima sfâşiată de durere..."

Iată o alegorie care n-are nevoie de nici o explicaţie.

Dar – ce-i reproşa, de fapt, Gozzi lui Goldoni ? Amestecul genurilor; s-ar zice – însă cine, până la Gozzi, a amestecat mai puternic genurile decât el ?! Desconsiderarea *Commediei*... dar – ce a făcut Gozzi pentru reabilitarea ei ? Să urmărim în primele şi cele mai cunoscute piese gozziene „evoluţia" celor patru-cinci mai cunoscute măşti, cele pe care le reţine autorul ca importante (poate, din cauza accesibilităţii unor interpreţi ?); pentru că pe celelalte le ignoră suveran:

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE (1761)
Pantalone – ministru, sfetnicul regelui Silvio
Tartaglia – principe moştenitor
Leandro – prim ministru
Truffaldino – bufon
Smeraldina – ghicitoare

IL CORVO (1761)
Pantalone – amiral
Tartaglia – ministru
Leandro – ministru
Clarice - principesă
Truffaldino – vânător al regelui
Brighella – vânător al regelui
Smeraldina – domnişoară de onoare a prinţesei

IL RE CERVO (1762)
Pantalone – al doilea ministru regal
Tartaglia – prim-ministru
Clarice – principesă
Brighella – confident regal
Truffaldino – vânător de păsări, iubitul Smeraldinei
Smeraldina – sora lui Brighella

TURANDOT (1762)
Pantalone – secretar al împăratului Chinei
Tartaglia – mare cancelar
Brighella – conducător al pajilor
Truffaldino – căpetenia eunucilor(!)

LA DONNA SERPENTE (1762)
Pantalone – preceptor al regelui
Tartaglia – ministru-adjunct(!)
Brighella – servitorul vizirului
Truffaldino – vânător
Smeraldina – domnişoară de onoare a prinţesei războinice

[1] V. Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*. Firenze: Edizioni Sansoni Antiquariato, 1956. Ediţia princeps a apărut în 1638 şi este surprinzător de actuală.

Scanned with CamScanner

E cu putinţă de imaginat ceva mai îndepărtat de spiritul care anima măştile clasice ?! Pantalone, amiral, ministru sau preceptor regal ? Tartaglia, prinţ moştenitor ?! Truffaldino, vânător ?! ?... Aceasta este reverenţa pentru spiritul *Commediei...*, de la care îi acuza pe ceilalţi că s-au îndepărtat ?

Desigur, vor fi fost trebuitoare efectele „magice" de scenă, dar mai ales prestaţia unor actori-măşti binecunoscuţi şi multiubiţi – ne referim la cei mai sus pomeniţi – pentru a face publicul să înghită aşa ceva, cu titlul de reviriment al *Commediei dell'Arte*. Să nu existe nici o îndoială: nu punem în discuţie valoarea intrinsecă a operelor lui Gozzi. Ele prezintă o sinteză extrem de interesantă de folclor şi rafinament cultural, de real şi fantastic, de vechi şi modern care va îndreptăţi ecoul lor peste veacuri şi formula lui Francesco De Sanctis:

„Gozzi [...] a dus la realizarea avant la lettre *a «teatrului total»"*[1].

Ele, operele, dincolo de intenţia autorului lor – şi ne întrebăm cât e intenţionalitate şi cât e întâmplare în reuşita lor – vor genera montări antologice şi vor inspira opere de artă din cele mai diverse domenii. Dar aşa se întâmplă cu creaţiile care nu sunt prea exemplare pentru un etalon estetic: cu cât mai puţină constrângere teoretică, cu atât mai multă libertate, deci cu atât mai multă atractivitate pentru alţi creatori, fie discipoli, fie actori, regizori, pictori sau compozitori din alte epoci, căci nu arar asemenea inovaţii neintenţionate sau greşit direcţionate au făcut şcoală. Dintre comediile molièreşti, de pildă, cea mai jucată nu este *Mizantropul* ci, spre crisparea postumă a lui Boileau, tocmai hulitele *Viclenii ale lui Scapin*. Intră poate aici şi pomenita **inovaţie ca transgresie epocală şi factor de progres**.

Pe noi ne interesează, din perspectiva receptării în epocă, resorturile scandalizării excesive a lui Gozzi în faţa comediei de caracter. Abolirea măştilor în sine se dovedeşte a fi doar pretextul acestei polemici. Adevăratul său motiv îl aflăm din paginile publicate de Gozzi la bătrâneţe:

„[Goldoni] a făcut, de multe ori, din nobili oglinda josniciei şi a ridicolului, iar din plebe exemplul virtuţii [...] Îl suspectez (şi poate cu prea multă maliţiozitate) de a fi făcut aceasta pentru a câştiga bunăvoinţa păturilor populare (subl. ns.)."[2]

Iată ce-l preocupa pe însinguratul conte taciturn: Goldoni nu se preocupa suficient de câştigarea bunăvoinţei tot mai numeroşilor *barnaboti* (nobili sărăciţi, dar cu convingerea că mai deţin încă monopolul gustului şi că trebuie să li se acorde respectul cuvenit, incapabili să înţeleagă evoluţia noilor clase, în speţă burghezia; numele li se trage de la cartierul San Barnaba, cândva prosper, acum locuit de aceşti scăpătaţi, dintre care făcea parte şi familia lui Gozzi). Indignarea lui trebuie să fi atins cotele ororii când va fi auzit acele piese scrise în graiuri locale, unul mai vulgar – pentru urechile sale nobile – decât altul. Tot restul polemicii este *pro forma*. **Notabilă e însă nevoia de a se explica, de a se confesa, care se degajă din titlul lucrării, ca şi apologetic-orgoliosului nume de *Memorii inutili* pe care îl dă amintirilor sale; să-l fi chinuit oare remuşcările ?**

Să mergem până acolo cu speculaţia teoretică încât, cunoscând psihologia acestui *„conte taciturno"*, să presupunem că, prin respectivele *fiabe teatrale*, nu vorbea dragostea lui pentru teatru, ci prejudecăţile de clasă socială ? Să-l bănuim că el voia menţinerea unui spectacol simplist, fantastic – şi fantasc – plin de efecte speciale moderne şi de măşti arhicunoscute, pentru plebea pe care n-o credea capabilă de judecăţi estetice mai ample, în timp ce teatrul cult, tragedia, opera,

[1] Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*. Bucureşti: E. L. U., 1965, p. 849.
[2] Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiebe teatrali*. În *Opere*. Milano: Rizzoli, 1962, p. 1077.

Scanned with CamScanner

comedia sofisticată trebuiau scrise înainte pentru pătura nobilimii rafinate, ca un drept cuvenit acesteia, fie ea acuma sărăcită şi inutilă ? Să-l credem destul de idealist pentru a nu-şi da seama de caducitatea unei asemenea judecăţi ?

Oricum, **a cui bunăvoinţă ar fi putut încerca să o câştige un comediograf, oricine ar fi el, decât a marelui public, a oricărui public, acela care sancţiona prompt şi nemijlocit valoarea creaţiilor sale** ? Este posibil într-adevăr ca Gozzi, teoretician al genului dramatic, cronicar, dramaturg, să nu-şi fi pus această întrebare ?

Or, iată că Gasparo Gozzi, deasemenea ziarist, mai atent, mai adaptat sau mai bine orientat estetic, înţelegând că a vremurilor este mutaţia valorilor estetice, stilistice şi structurale, nu ia partea fratelui său, preferând să gloseze, imparţial şi amuzat:

„...O, stilule, stilule, cât eşti de dificil! şi puţini sunt aceia care astăzi se mai îngrijesc de tine [...] mai fiecare îi zice după placul său şi n-au decât să bodogănească pe legea lor Aristotel, Demetrios din Faler, Longinus şi Quintilian, dimpreună cu toţi ceilalţi care şi-au stors creierul ca să cerceteze structura stilurilor. Unul spune: se scrie cum se vorbeşte (şi de-ar şti să vorbească, m-aş mulţumi); altul crede că atunci când se ia pana în mână, fiecare vorbă trebuie să fie un miracol; care scrie pe jumătate franţuzeşte, care jumătate latineşte; care compune un fel de limbă vulgară, între dialectul milanez şi cel din Cremona şi, cu toate acestea, află toţi aprobatori, apărători, susţinători şi... tutori!"[1]

Iată, aceste transparente analogii n-au nevoie de nici un glosar explicativ.

*

Oglinda fără măşti. Concluzia relevă futilitatea polemicii. Goldoni a postulat – şi demonstrat obiectiv – vetustaţea unor forme teatrale şi necesitatea înlocuirii lor treptate cu altele noi. Gozzi s-a ambiţionat să le demonstreze ne-perimarea; motivele lui, s-ar părea, sunt mai puţin obiective decât am fi crezut. Goldoni, păstrând tipurile dramatice, le-a acoperit cu o carne nouă, dând consistenţă schematicului. Gozzi a folosit măştile vechi, dar le-a dat, ineluctabil, noi accepţii şi noi caractere. Pornind de pe poziţii vehement opuse, amândoi au obţinut acelaşi rezultat: o nouă comedie pe ruinele celei vechi. Pentru că însăşi *Commedia dell'Arte* era prea veche să mai supravieţuiască.

Secolele au vorbit. Filtrate de impurităţile aluziilor imediatului, atât operele lui Goldoni cât şi cele ale lui Gozzi îşi au astăzi locul lor în istoriile dramatice, în repertoriile teatrelor sau în preferinţele spectatorilor. **Şi unele şi altele au supravieţuit prin ceea ce aveau în ele *ca valoare absolută*, ca şi prin ceea ce au găsit potrivit cu vremurile noi generaţii succesive.** Au fost folosite în tot felul, au inspirat alte opere, deasemenea memorabile. Astăzi, nici măcar lectorul avizat, necum directorul de teatru sau regizorul, nu mai consideră o incompatibilitate a avea în repertoriu simultan piese de Goldoni şi Gozzi; Vahtangov, Strehler sau Brook au demonstrat-o cu prisosinţă. Nici măcar pe noi parcă nu ne mai interesează, altminteri decât din curiozitate documentară, că îndărătul acestor senine comedii e sânge şi venin, metaforic vorbind, desigur. **Clipa a trecut. Dar fără clipă n-am avea eternitatea operei.**

Faptul vorbeşte de la sine, desigur, despre plăcerea teatrului de a se autoportretiza şi, nu arareori, de a se autoparodia. Pe lângă exemplele citate am putea aduce multe altele; înseşi operele puse în discuţie ar putea fi disecate încă multă vreme, furnizând tot mai multe teme de meditaţie. Să reţinem măcar că, sensibil la nevoia sa de public, teatrul revine mereu şi mereu cu asemenea imagini, în care, pe lângă polemică şi ceva exotism găsim şi o tentativă de umilă scuză, de dorinţă **de a explica publicului ceea ce**

[1] *Critica italiană de la Vico la Croce...*, p. 40.

Scanned with CamScanner

se străduiesc seară de seară să-l facă să uite: că, *în spatele măştii reale sau imaginare, se află nu un erou, nu un supraom ci, dimpotrivă, un om sărac, simplu şi de toţi suspectat de prefăcătorie*. Nu este de mirare deci că, fără excepţie, toate aceste autoportrete teatrale au un ton amar, trist şi, pe cale de consecinţă, de nimeni înţeles. Pentru că nu prea frământă pe nimeni soarta actorului, iar oamenii preferă să creadă în propriile lor fetişuri, ceea ce nu le ameninţă universul axiologic.

Scanned with CamScanner

Secțiunea a II-a – Teatrul românesc

Capitolul I –
Sub zodia evenimențialului

„Auzi d-ta așa batgiocură!... așa catigorie!... așa catahrismie! [...] Foarte-ți mulțămesc ce lozniță și de ftiatru [...] Eu cred, ca o proastă, că-i vro istorie cu moral [...] și mă duc frumos la ftiatru, fără ca să-mi treacă măcar pin gând că oi să mă văz parastuind chiar pe mine... [...] Așa mi-o venit un paracsân, că am ieșit din lozniță..."
(V. Alecsandri – *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă*)

Revoluția unei mentalități. Este interesant să zăbovim un răstimp asupra începuturilor teatrului românesc, deoarece prezintă o importanță deosebită din punctul de vedere ce ne preocupă preponderent, acela al influenței orizontului de așteptare asupra structurării unui gen și a instituțiilor aferente. Dacă am zăbovit, în secțiunea dedicată structurilor dramatice în generalitatea lor, asupra genezei fenomenului, cu atât mai interesant este să observăm în diacronie o dramaturgie care, ca în legea fundamentală a biogeneticii, va înregistra o ontogeneză repetând în mic filogeneza dramaticului și spectacularului universal.

Dincolo de excursul istoric, căruia intenționăm să-i dedicăm această a doua secțiune a prezentei lucrări și care ne interesează cu deosebire, avem rara ocazie de a examina formarea unei dramaturgii naționale – substrat al manifestărilor dramatice în limba română chiar de la origine. Pentru că, datorită relativei tardivități a concretizării fenomenului, nu mai e nevoie, ca în cazul teatrului universal, să ne relativizăm opinia prin presupuneri privind datarea: *simultan cu pledoariile de cele mai diverse facturi pentru necesitatea întemeierii teatrului național, avem o bibliografie bogată și amănunțită a fenomenului.*

Teatrul în cele trei provincii românești apare, fără doar și poate, sub zodia evenimențialului. Cauzele țin cu precădere de necesitatea unei continue captări a bunăvoinței, de rigoare în orice nouă inițiativă. Este și motivul pentru care teatrul românesc *modern* (patruzecioptist) s-a impus în conștiința publică mult mai rapid chiar decât proza și poezia. În acest sens vom enunța aici câțiva factori determinanți pentru impunerea tânărului gen literar în atenția publicului începuturilor.

a. În primul rând pentru că, așa cum spuneam, spre deosebire de celelalte două genuri literare, teatrul **nu presupune *sine qua non* o pregătire specială, o instrucție**

Scanned with CamScanner

deosebită; la drept vorbind, nu presupune nici măcar ştiinţă de carte. Oricine poate deveni receptor al unui fapt dramatic, cu singura condiţie – uneori eventuală – a **intenţionalităţii**; şi nici aceasta nu solicită un alt resort uman decât simpla **curiozitate** şi ceva mai elaborata **disponibilitate**: dintotdeauna performanţele umane au atras spectatorii de bâlci, de curte şi de ospăţ şi au pigmentat timpul liber. Cum se observa într-o *Cuvântare asupra limbii rumâneşti* prin care, în 1822-23, Eforia şcoalelor pleda pentru cultivarea limbii, literaturii şi, subsidiar, a teatrului românesc, condamnând faptul că, la orice manifestare spectaculară (alogenă)

*„**te ia de ochi** podoaba perdelelor* (cortina, decorurile, nn.) *teatrului, faci haz de mişcările lor [...], începi a râde, plesneşti din palme **chip c-ai înţeles istoria**"*[1]

(fragmentul în totalitate vorbeşte de **nocivitatea proliferării teatrului în limbi străine**).

Nu alta a fost cauza succesului fulgerător al cinematografului mut, la răscrucea secolelor XIX-XX: în Statele Unite pline de emigranţi recenţi, prea slabi cunoscători ai limbii engleze, filmul reprezenta nu numai un divertisment ieftin şi perfect inteligibil, dar şi un factor al ceea ce se numeşte în sociologie **afiliere**, efortul voluntar de integrare, în cazul de faţă mediat de un spaţiu consacrat (în aceeaşi ordine de idei se înscrie şi faptul că teatrele bucureştene şi de provincie au fost – şi mai sunt şi astăzi – instituţii găzduitoare de numeroase tipuri de manifestări cu caracter cultural, conferinţe, felurite festivităţi de tip şcolar, congrese, baluri etc; ***teatrul, ca spaţiu de adunare înainte de a fi instituţie de cultură, este puternic afiliant, adică puternic sociologizant***). De aici – rapida adeziune a publicului propriu-zis, ceea ce implică necesitatea acestui tip de manifestări artistice de a răspunde la orizontul de aşteptare (cu vector *de jos în sus*).

Să notăm că receptivitatea diferită a celor două sexe; exigenţele crescânde ale educaţiei feminine au făcut din tinerele protipendadei şi chiar ale marii burghezii un element de socializare şi, implicit de conştientizare a necesităţii de a participa la viaţa de teatru:

„[...] Astfel m-au englendisit ('încântat', 'ispitit', nn.; subl. aut.) *neneacă-ta, când au avut poftă s-o duc la teatru... şi a doua zi am luat numaidecât o lojie la rândul al doilea"*

mărturiseşte Hagi-Petcu, eroul lui Alecsandri (v. *infra*); astfel a procedat, cronologic anterior, Kera Duduca a lui N. Filimon; nu altfel vor proceda, ulterior, nevasta negustorului din *Neagu Pescaru la balul de la 24 Ianuarie*, cânticelul comic scris de Iorgu Caragiali, atunci când soţul primeşte o invitaţie la balul comemorator al Unirii Principatelor:

„Ei ! Lucru dracului ! Asta este ! Mă gândii, mă sucii ! Să mă duc, să nu mă duc ?... Dumneaei, colea, soţia mea: « - Aidi, frăţico ! Aidi, dacă mă iubeşti, aidi, să mă vezi moartă !» De, cum sunt muierile, cu mintea uşoară."[2]

apoi Ziţa, suplicantă în aproape aceiaşi termeni (*„Aide, nene, zău ! parol ! să n-ai parte de mine şi de Veta !"*) şi, spre ghinionul ei, Veta. De remarcat că participarea la un asemenea eveniment social, fie el premieră sau bal, avea mai totdeauna drept corolar (şi subtext) achiziţia de haine şi, mai cu seamă, de giuvaericale costisitoare, *„ca să vază celelalte cum să poartă lucrurile cele scumpe"*[3]. De remarcat, deasemenea, că devine subiect de comedie (exceptând romanul lui Filimon, unde se transformă în dramă) implicarea în viaţa mondenă a marii negustorimi şi a burgheziei, pentru care o asemenea abatere de la cursul firesc al existenţei este temută, răuprevestitoare.

Motorul principal al acestor insistenţe este, deci, extraestetic (femeile fiind mai preocupate să „vadă lumea" şi să fie văzute, adică să-şi arate toaletele), dar ***imperativul***

[1] B.A.R., mss rom. 600, p. 8-11.
[2] *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*. Bucureşti: Editura Minerva (colecţia *Documente literare*), 1986, p. 151.
[3] *Id.* p. 152.

Scanned with CamScanner

social de a participa la „fleatru" se impune în conştiinţa colectivă. Însuşi acest „să vadă lumea" mărturiseşte resortul extraestetic al participării la un fapt spectacular, ***dar gustul artistic şi conştienţa receptării se educă, frecvent în interiorul aceleiaşi generaţii.*** Jupân Dumitrache va prinde, sub influenţa Ziţei şi a lui Rică, gustul „mersului la teatru", va promova curând de la genul revuistic la dramaticul propriu-zis, aşa cum a promovat de la ingoranţă totală la lectura de seară a jurnalului politic; va fi, în curând, deţinător de lojă închiriată cu anul *„în rândul al doilea"*; Chiriachiţa, ipotetica sa fiică, va creşte în convingerea că prezenţa cotidiană la teatru este o obligaţie mondenă, dacă nu culturală.

b. În al doilea rând, spectacolul dramatic, chiar înaintea conştientizării propriului rol ca tribună de opinie, a fost simţit ca un **model educaţional.** În Apusul Europei şi mai apoi în Răsărit, de la curtea lui Carol Quintul ori a dinastiei Tudor până la cea a Ecaterinei a II-a a Rusiei, teatrul a fost încurajat ca o alternativă etic superioară la viaţa de interminabile petreceri şi de vane conflicte de onoare care măcinau clasa superioară. Este de conceput că şi încurajarea de către Brâncoveanu a studenţilor Academiei Domneşti întru aprofundarea tragediei antice (v. *infra*) avea ca scop (într-o probabilă perspectivă) tot un asemenea proces, crearea unui teatru, deocamdată de curte (Brâncoveanu a fost contemporan cu Ludovic al XIV-lea al Franţei) prin care să se moralizeze implicit foamea de intrigi a boierilor vremii. Nu există mărturii în privinţa reprezentării acestor opere în epocă; textele dramatice şi juxtele lor au servit ca bază pentru publicarea primelor ediţii pe teritoriul românesc, încă în limba greacă (*Hecuba* de Euripide va apărea la Galaţi în 1784, după caietul unui elev, Eustatie Lambros; **aceasta va fi şi prima piesă tradusă şi**, în 1816, conform registrelor lui Caragea, **pusă în scenă în româneşte la Bucureşti de către elevii lui Gh. Lazăr.**

Probabilul proiect a fost amânat cu mai bine de un secol sub presiunea istoriei, dar *„Curierul românesc "* publică la 1830 dezideratele nou înfiinţatei Societăţi Filarmonice: *„a alcătui o companie autohtonă", „a dobândi un Teatru Naţional"*, a înfiinţa *„biblioteca teatrului"* (existentă şi astăzi, ca instituţie autonomă de mare prestigiu), a stimula autorii în alcătuirea unui repertoriu de „tragedii originale", căci teatrul este, conform aceleiaşi opinii,

„şcoala cea dintâi a gustului, a moralului şi a formării obiceiurilor, petrecerea cea mai nobilă şi mai nevinovată, cinstea şi înfrumuseţarea politiei (oraşului, nn.)"[1]

Se observă de aici, aproape fără a fi nevoie să subliniem anume, **presiunea orizontului de aşteptare al opiniei publice şi presei** (şi în epocă presa acţiona puternic ca formator de opinie publică şi ca vehicol al acesteia) ca manifestare însumată a gustului societăţii şi al eticii unui moment istoric; dar se poate imagina şi o primă tentativă a presiunii de sus spre cea de jos, formarea intenţională a unui gust pentru gen.

c. În al treilea rând, participarea la actul de teatru, ca manifestare a spectacularului cu dimensiune socială, este resimţită, pe o anumită treaptă a evoluţiei primelor stadii ale reformelor democratice, ca o puternică **avansare pe scara socială.** Găsim în literatura noastră dramatică mai multe exemple decât am putea enumera aici în privinţa atragerii în rândurile publicului a unei clase sociale puternice şi încă în curs de structurare – *burghezia*, ajunsă acum, ca receptor al faptului dramatic, „să-şi dea coate" (să se atingă, să coparticipe socialmente) cu protipendada pe tărâm cultural, aşa cum ajunsese şi pe plan politic. Clasă *„pozitivă socialmente"*, cum o califică Ibrăileanu, este mult mai receptivă la nou şi este formată din oameni cu diverse grade de instrucţie[2]. De aici – susţinerea socială

[1] „Curierul românesc", nr. 38, 1830, 2 iulie, p. 149.

[2] Destul de înalte grade de instrucţie, odată ce promovarea de la statutul de calfă la cel de meşter presupunea încă din Evul Mediu o călătorie de cel puţin doi ani în alte ţări, spre a-şi perfecţiona

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

şi economică a teatrului la începuturile sale, când, cum spunea un mare om de cultură muzicală şi dramatică (N. Filimon, v. *infra*), a fost

„întemeiat prin sacrificiul unor bărbaţi fără titluri, fără averi, fără pretenţii."

afirmaţie credibilă, întrucât ceasul înfiinţării Teatrului naţional sosise.

d. În al patrulea rând, teatrul, ca artă, presupune nu numai un mare capital de talent, dar şi **un vast spectru de necesităţi**, adică de investiţii (spre deosebire de autorii de literatură, muzică, pictură, a căror creaţie implica mai reduse cheltuieli materiale). Teatrul are nevoie nu numai de sponsorizare, prea rar publicul plătitor, la sediu sau în turnee, putând acoperi cheltuielile de producţie, dar are nevoie şi de sancţionări de diverse nivele: ale **autorităţii** (*videlicet* – cenzurii), ale **criticii** (comentariul estetic *de specialitate*, *informator* şi *formator de opinie*), ale **publicului** (al cărui orizont de aşteptare etic, educaţional, estetic etc. nu trebuie contrazis major, sub sancţiunea îndepărtării lui).

Căci, dintre toate artele, teatrul (spectacolul în general) are cel mai puternic *feedback* la public. Literatura, artele plastice, creaţia muzicală ţin de temporalitate, nu numai prin creaţie şi receptare, dar şi ca interval de impact. Interpretarea, publică îndeobşte, ţine foarte mult de spaţial, *implică o anumită marjă de expectanţă din partea unui sponsor, dar şi un anumit risc*. O carte, o pictură, o partitură sunt profitabile pe termen lung. Sau nu sunt niciodată. De aici, prudenţa editorilor şi producătorilor. O manifestare spectaculară, mai ales dramatică, îşi află imediat „preţul la public": spectacolul place sau nu place *deodată*. Rar spectacole care, respinse la premieră, să devină ulterior „de succes".

De aici, al patrulea factor definitoriu pentru spectacol; **nevoia de versatilitate şi deosebita importanţă pe care o are, pentru omul de teatru, orizontul – orizonturile – de expectanţă ale diverselor categorii de receptori.** *Tot de aici şi tratamentul „preferenţial" de care s-a bucurat din partea cenzurii de tot felul.*

Nevoit să se impună menajând susceptibilităţile tuturor, într-o ţară şi într-o epocă a suspiciunii şi suspectării generale, să repetăm, pentru a putea examina apoi fenomenul în aspectele sale mai puţin cunoscute, că în orice caz **teatrul românesc s-a născut sub zodia evenimenţialului.**

Vom găsi şi în piesele româneşti de teatru de la începuturi cele trei paliere de raportare la contingent, la stringenţa prezentului: evenimenţialitatea **directă** (un text dramatic care este scris pentru a marca un anume moment social, istoric, etc.) cu o raportare primară la referenţial, până la a aduce pe scenă personaje reale; evenimenţialitatea **indirectă** (evocarea unui eveniment, adică *recursul la memoria colectivă* şi la sensibilitatea publicului confruntat cu faptul istoric etc.) unde este vorba *de a răspunde la orizontul de aşteptare etică al spectatorului*, **dar avem de-a face şi cu *exhortaţia de a răspunde unui imperativ social ori istoric ori comenzii sociale*; este aici, cu bine şi cu rău, *funcţia de manipulare a conştiinţelor şi de propagandă* pe care o are spectacolul dramatic**; şi vom găsi şi o evenimenţialitate **implicită**, urmărind a face spectatorul să creadă că este martor unui fapt de artă unicat. Cum şi era.

Să ne gândim, pentru a epuiza punerea în perspectivă a fenomenului, la faptul că, în acel moment istoric şi în colţuri uitate ale Europei cum erau Ţările Române. spectacolul de teatru, alături de presă, avea impactul pe care îl au astăzi *mass media*: erau **cele mai eficiente mijloace de informare şi de formare a conştiinţelor, de răspândire a ideilor, de racordare la realităţile vremii a unor comunităţi ce începeau să-şi înlocuiască**

acolo pregătirea profesională; chiar boierimea de la noi a deprins mult mai târziu obiceiul de a-şi trimite progeniturile în străinătate, la studii sau să se „chilească" (civilizeze).

Scanned with CamScanner

mentalitatea izolaţionistă medievală cu ceea ce s-a numit *„le vent du siècle”*, racordarea la o gândire modernă, pan-europeană, în acel „secol al naţiunilor” care a fost secolul XIX.

*

Şcoală şi teatru. Teatrul modern în toate cele trei provincii româneşti este **de incontestabilă origine cultă**. Dezvoltarea speciilor moderne nu s-a făcut prin evoluţia lentă a speciilor folclorice, ca în cazul teatrului italian, nici printr-un iscusit „altoi” tematic şi tipologic, ca în cazul transfuziei dintre teatrul renascentist spaniol şi cel englez, sau între cel italian şi cel clasic francez.

Cauzele sunt multiple, dar dintre ele am dori să ne oprim o clipă la aceea care ne-a afectat cel mai mult evoluţia culturală: **izolarea**. La limita Europei Centrale, separate de aceasta istoric, geografic, lingvistic şi religios, Moldova, Ţara Românească şi Transilvania (şi ne vom referi în special la primele două, specificitatea celei din urmă fiind afectată tocmai de formulele impuse de apartenenţa la sfera de influenţă austro-ungară) au gravitat politic şi cultural spre alte focare: Turcia, Grecia, mai apoi Rusia. Prin aceasta, o anumită circulaţie vest-europeană a temelor şi formulelor culturale de diverse tipuri, asemănătoare celei sangvine, a fost întreruptă, încetinită sau reorientată.

Este adevărat, pe de altă parte, că, dacă nu este o cultură de tip „osmotic”, totuşi, asimilând forme şi curente apusene, cultura română a devenit de o individualitate aparte, a căpătat o fizionomie mai mult decât unică – unică, în sine, este fiecare cultură – o fizionomie **inimitabilă**. Deşi, dacă, pentru un cunoscător al ei, unicitatea în context european e incontestabilă, nu mai puţin este – cât va mai fi – o cultură şi o literatură „de frontieră”.

Nu este de mirare, aşadar, că, atunci când istoria ne-a dat răgazul de a ne preocupa de formarea unei culturi locale, tinerii şi mai puţin tinerii oameni cu interes pentru cunoaşterea teoretică au început prin a se orienta spre cultura dominantă a momentului şi locului – cultura neogreacă. Căci ne aflam pe când

„...uitasem că suntem români şi că avem şi noi o limbă, pe când ne lipsea cărţi şi tipografie; pe când toată lumea se aruncase în dasii şi perispomeni ca babele în căţei şi motani, căci la şcoala publică se învăţa numai greceşte; când, în sfârşit, literatura română era la darea sufletului... (subl. ns.)”[1]

Nu este de mirare că acea mână de boieri

„ruginiţi în românism, neputându-se deprinde cu frumoasele ziceri: parigorisesc, catadicsesc (subl. aut.) ş.c.l., *toate în -esc, create de diecii visteriei, pentru că atunci între ei se plodea geniul* [...] *şedeau trişti şi jăleau pierderea limbii, uitându-se cu dor spre Buda sau Braşov, de unde le veneau pe tot anul calendare cu poveşti la sfârşit, şi, din când în când, câte o broşură învăţătoare meşteşugului de a face zahăr din ciocălăi de cucuruzi, sau pâine din crohmală de cartofe”*[2]

au început a-şi trimite sistematic copiii în marile centre culturale ale Europei (mai ales cele ale ţărilor romanice), la studii, dar mai ales să se mai *„chilească”* (Alecsandri), să se rafineze şi să se sincronizeze cu epoca, *pentru ca apoi, la întoarcere, aceiaşi boieri să se scandalizeze când tinerii îi făceau retrograzi, işlicari,* ton patera (ngr. - ‘părinte’, ‘tataie’, ‘moşneag’), *ruginiţi... şi când deschideau discuţia europenizării izolatelor provincii.*

Să spunem, totuşi, că scandalizarea era mai ales formală, cu referinţă imediată la democratizarea ce afecta *„ighemoniconul”* încă medieval şi oriental(izat). Marii boieri

[1] C. Negruzzi, *Cum am învăţat româneşte.* În vol. *Păcatele tinereţilor.* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1963, p. 20.
[2] L. cit.

Scanned with CamScanner

luminaţi, ca Dinicu Golescu, vor deplânge deschis înapoierea socială a acestor locuri şi vor aglomera în scrierile lor, mai ales de tipul **jurnalului de călătorie**, exemple de binefaceri ale civilizaţiei şi conducerii luminate ale popoarelor, concluzionând:

„Foarte mic lucru este şi făr'de mulţumire sufletească, făr'de laudă şi cinste, de a stăpâni un om măcar multe împărăţii cu a sa numai tiranicească putere şi prăpădeniia norodului. Şi iarăşi mare fericire, mulţumire sufletească, laudă şi cinste este când un stăpânitor este încredinţat că acel puţin norod pe care el îl otcârmuieşte, că îl iubeşte, şi de aceia nu are pricină a să teme de al său norod [...] Şi căci nădejdea nedespărţită de tot omul ce să află încă pre pământ, aceasta nădejde având şi eu, mă bucur nădăjduind că negreşit va veni vreme întru care patria mea, nu zic în puţini ani, [...] măcar pasul cel dintâi să facă, ce aduce toate noroadele spre fericire, carele pas este unul şi numai unirea, spre folosul obştii, ce de multe ori am cuvântat. (subl. ns.)"[1]

Înflăcărate cuvinte, îmbinând, aşa cum numai fraţii Goleşti au ştiut face, logica şi patosul, mâhnirea şi nădejdea, dar mai ales dovedind că înflăcăratele idealuri patruzecioptiste au germinat mai înainte în pieptul acelor *ton patera* care vor fi acuzaţi mai târziu de reacţionarism.

Acelaşi memorialist, preocupat, este drept, mai mult de probleme economice şi administrative ale locurilor străbătute care ar fi putut servi de exemplu ţării sale, va fi şi un amar comentator al problemelor teatrului românesc, aflat abia *in nuce:*

„[...] căci în naţionalul românesc (teatrul naţional, nn.) *vorbesc în teatru limba nemţească, parcă ar fi silit acest norod de a şti toţi limba nemţească."*[2]

aşa cum va spune mai târziu şi judecata Cocoană Catinca din *Conversaţiile* lui Facca, *raisonneur*-ul succintei dezbateri de salon.

Pentru ilustrarea ideilor sale, Dinicu Golescu povesteşte situaţia penibilă în care a fost pus de un englez, trecător prin Bucureşti, care, dornic să se informeze asupra manifestărilor artistice locale, s-a trezit la un teatru... în limba germană (dacă nu cumva 'nemţeşte' păstrează aici sensul arhaic de 'în orice limbă străină', având în vedere că în ambele capitale jucau, simultan sau succesiv, şi trupe franceze, italiene, pe lângă teatrul nord-dunărean, încă în limba greacă). Acesta îi remarcă autorului că

„nici crede că într-altă parte vor vorbi în teatru întru altă limbă, ci nu întru acea naţională. Căci a fieşcăriia ţară teatru este întemeiat întâi pentru naţionul lui [...] Judece acum fieşcine cât am fost de strâmtorat de a-i răspunde, şi ce? Adevărul? Ar fi fost spre defăimarea naţiii mele. O minciună prefăcută? N-am putut [...] Acuma nu am ce alt mai mult zice decât că cel ce nu are mândrie naţională rămâie nesupărat (subl. ns.)."[3]

Hotărât, amestecul de demnitate umană, inteligenţă a observaţiei şi judecăţii, instrucţie şi patos conţinut este o caracteristică a Goleştilor; le vom regăsi şi la fratele său, Iordache, cu un adaos de umor extrem de urticant. Noi vom remarca aici **prezenţa unor neologisme, încă nefixate formal**: ***naţionul*** (deja concurat de ***naţie***), cu întreaga familie lexicali: ***naţional(ă)***, în concurenţă cu ***naţionalicească***; deasemenea, ***trupuri*** (= trupe actoriceşti), ***teatre*** (concurat de ***teatri***), ***iroiceşti*** (concurat de ***eroice***) etc.

Dar sentimentele exprimate nu erau simple meditaţii de circumstanţă. Boierul era unul dintre militanţii activi pentru înfiinţarea unui teatru naţional. Chiar a reuşit, ca apropiat al lui Kisseleff, să includă între prevederile Regulamentului Organic *prevederi*

[1] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriii mele, Constantin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824, 1825, 1826.* Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. 46, 184.
[2] *Id.*, p. 119.
[3] *Id.*, p. 119-120.

Scanned with CamScanner

privind înființarea unui teatru național în fiecare din capitalele celor două provincii, inserție asupra căreia insistaseră în mod deosebit oameni de cultură de talia Văcăreștilor și a acelorași Golești. Moartea timpurie a luminatului divanit a amânat cu câteva decenii înființarea acestuia.

Nepărăsind tema pledoariei pentru teatrul în limba națională, va fi aici oportun să revenim la C. Facca și de ale sale *Conversații* scrise cam în aceeași perioadă (după *Comodia vremii*, 1833) în care se glosa pe exact aceeași temă, dovadă că preocuparea în epocă era extrem de pregnantă. Obiecției principale adusă acolo teatrului românesc, aceea că este *"un loc unde băcanii și cizmarii toți alerg"*, *la raisonneuse* îi răspunde:

„COCOANA CATINCA – [...] Și de ce mai mult vă place unde merg șusteri[1] nemțești ?
Parcă noi nu suntem oameni, p a r c ă d a t o r i i a v e m
S ă s i m ț i m î n l i m b i s t r ă i n e ș i n e m ț e ș t e s ă r â d e m ! [...]
COCOANA SMARANDA – Numai limbele străine pot vorbi de santiman;
Numai nemții și francezii pot avea de amiuzan[2].
Eu țiu minte c-astă vară, soro, mi s-a întâmplat,
La comedia nemțească să plâng pân-am leșinat:
E u c u v e r i ș o a r a Z i n c a c e l â n g ă m i n e ș e d e a ,
N e - n e c a s e m î n s u s p i n u r i , p e c â n d p r o s t i m e a r â d e a !
COCOANA CATINCA – [...] Îți spui că cocoana Zinca, să mă ierte Dumnezeu,
Știe din limba nemțească cât știe pantoful meu!
COCOANA SMARANDA – Adevărat, ai dreptate, nici una nu știm mai mult,
Însă oricum, soro,-mi place mai bine la nemți s-ascult.
[...] Ba la opera cea nouă Țimerman când a cântat,
Eu de plesir adormisem și târziu m-am deșteptat. (subl. ns.)"[3]

Cum observam, **teatrul cult din cele trei provincii românești apare ca o petrecere exclusivă a protipendadei**. Or, teatrul, dintre toate artele spectacolului, **trebuie să răspundă în modul cel mai imperios orizontului de așteptare al publicului**; iar *pătura socială care frecventa în epocă asemenea manifestări* (mai mult datorită nostalgiei trecutelor călătorii de nuntă sau de studii; mai mult *pentru a fi văzută* decât pentru a vedea) **încă nu concepe reprezentarea scenică în limba națională**. Obiectiv vorbind, *limba română era, pentru această protipendadă, exclusiv limba în care se adresau slugilor; până și negustorii mai subțiri, furnizori ai caselor mari, erau fie alogeni, fie măcar buni vorbitori de limbă greacă.*

De la această supraculturalitate se trage indignarea Cocoanei Smaranda și cea a Cocoanei Elenca din *Conversațiile* lui C. Facca, perplexe la simplul gând că românii *„[...] se pot socoti actori/Vrednici s-amusarisească niște nobili privitori"*[4], că te-ai putea duce acolo, amestecându-te cu vulgul, să asculți pe cineva *„Care face-n rumânește declarații de amor"*[5], ori că ai putea îndura, pe scenă, să auzi *„că românii* (actorii români, evident, nn.) *pe Jan îl numesc Ion"*[6], ca pe rândașul de la grajd; drept care ele decretează ritos:

„Numai limbele străine pot vorbi de santiman,
Numai nemții și francezii pot avea de amiuzan."[7]

---

[1] Adaptare barbaristă a corespondentul german al termenului *cizmar*.
[2] Evident, pronunțare coruptă a termenilor francezi *'sentiment'* și *'amusant'*.
[3] C. Facca, *Conversații*. În vol. *Primii noștri dramaturgi*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 79-81.
[4] C. Facca, Conversații, în vol. *Primii noștri dramaturgi*. București: ESPLA, 1960, p. 79.
[5] L. cit.
[6] *Id.*, p. 81.
[7] *Id.*, p. 80.

Scanned with CamScanner

Prezenţa unor barbarisme ***santiman, amiuzan*** (evidentă transcriere fonetică a cuvintelor franceze ***sentiment, amusant***), în altă parte ***impresioană (impression), imposiblu (impossible), plesir (plaisir), chestioane (questions)*** este puternica subliniere a autorului în privinţa pocirii limbii, a jargonului franţuzit încă *in nuce*, întrucât ni se spune limpede că aceste cucoane (şi altele pomenite în text) habar n-au ce se petrece pe scenă, nepricepând cine ştie ce franceză şi germană. Iar transformarea lui *de* partitiv din franceză (cf. *'ce qu-ils ont d'amusant'*) în acuzativ cu prepoziţie este ilară cunoscătorilor.

Preferinţa pentru teatrul străin înseamnă pentru cocoane, conştient sau inconştient, **simpla aderare la un model supracultural aflat la modă, adică o modalitate de inserţie într-o anumită structură socială relativ închisă, deci ne întoarcem la ceea ce sociologia şi psihologia moderne numesc *afiliere: adoptarea unui cod moral, comportamental, ideatic etc. ce asigură accesul într-o comunitate ce reprezintă idealul, aspiraţiile ultime ale persoanei***. Mai mult, Facca, apoi Negruzzi şi Alecsandri vor surprinde încă un fenomen: ***confluenţa a două tipuri de snobism, prin suprapunerea jargonului grecizat, deja simţit ca vetust, cu acela franţuzit, acum la modă***. Acesta transpare din *contaminarea unor asemenea barbarisme pseudo-franceze sau italiene cu sufixe greceşti*, şi mai deplasate: ***a pasarisi, a educarisi, a reprezentarisi, a declararisi.***

Nu numai Cocoana Catinca, *la raisonneuse* în acest prolog, insinuează că aceste pretenţii de rafinament sunt fără acoperire în educaţia respectivelor cuconiţe (în bună parte semi-analfabete, ceva grecească din copilărie şi puţină conversaţie franceză din elipticul pension fiind toată educaţia lor. Smaranda, cea mai naivă dintre ele, povesteşte cum odată, *„la comedia nemţească"*, a plâns până a leşinat, în timp ce *„prostimea râdea"*. **Reacţia publicului este, deci aceea de bun simţ**: fie că înţelege ce se petrece pe scenă, fie că este amuzat de caraghioslâcul jocului exagerat, el sancţionează prin râs. Pentru cucoanele slabe de înger, **reacţia este una emoţională** *(„ne-necasem de suspinuri"*[1]), **deci inferioară, neimplicând judecata de valoare estetică**. Supraculturalitatea nu are nimic de-a face aici, nici plurilingvismul; resorturile opiniei sunt strict *mondene*. Ni se spune, dealtfel, clar că această atitudine este aceea a *„oamenilor simţitori"*[2], adică acelora pe care aderenţa la acest model socio-cultural îi prevăzuse, în opinia vorbitoarelor, cu simţire, cu rafinament.

Întrucât, aşadar, în mâna câtorva boieri luminaţi şi divaniţi stătea dorinţa de redeşteptare a conştiinţei naţionale, prin şcoală, prin artă, prin scris, iarăşi nu este de mirare, referindu-ne strict la tema noastră, că „zorii" artei dramatice, pentru a parafraza un titlu la care ne vom referi mai jos, sunt nu doar de origine cultă, ci propriu-zis *scolastică*.

Nici acest fenomen nu este specific exclusiv teritoriului românesc. De când există instituţii de învăţământ superior de orice tip, studenţii acestora, având privilegiul unei educaţii superioare şi al impetuozităţii tinereţii, au avut, pe lângă reputaţia de mari cheflii şi farseuri, şi pe aceea de arbitri ai gustului epocii lor, promotori ai valorilor culturale autentice, tocmai pentru că puteau să ţină cumpăna între educaţia clasică şi spiritul modernist, între conservatorism şi progresism, cu nonconformismul tinereţii. Shakespeare, poeţii Pleiadei, Molière, Goldoni şi atâţia alţii până la Brecht, Sartre şi Becket au scris special pentru ei; ba, nu de puţine ori, începând încă din Evul Mediu, tinerii învăţăcei, mai mult decât primul public – deci primii critici – au fost şi interpreţii premierelor absolute a multor capodopere dramatice, pentru a ne referi doar la acest gen.

---

[1] L. cit.

[2] *Id.*, p. 81.

Scanned with CamScanner

Este, aşadar, înduioşătoare iritarea lui Negruzzi la ideea că *„diecii visteriei"* făceau moda în limbă şi, mai apoi, în artă, *„pentru că atunci între ei se plodea geniul"*. Cu atât mai înduioşătoare cu cât, excedat de persistenţa unor grecisme, consideră a fi de aceeaşi origine şi sufixul flexionar *-esc*, de certă origine latină populară (ba, după unii specialişti, chiar dacică), şi nu pe *-isi* sau *-iza*, mai tipic elenistice. Este adevărat că forme precum *'cabulipsesc'* (binevoiesc), *'parastisesc'* (reprezint/ă scenic), *'parigorisesc'* (mângâi/e), *'stenahorisesc'* (isterizează), comune pentru persoana I singular şi a III-a plural a indicativului prezent, trebuie să fi fost agasante, *dar nu prin sufixul flexionar, ci prin rădăcina neogreacă puternic barbaristă.* Ba, în epoca de ezitant metisaj lexical, în lipsa regulilor clare ale îmbogăţirii limbii prin mijloace externe, *această flexiune grecizată, am văzut, se extindea şi la neologisme neo-romanice, putându-se auzi frecvent verbe ca* 'a educarisi', 'a invitarisi', 'a vizitarisi', 'a curarisi' *(a trata, a vindeca) etc.*

Tot de la aceşti dieci, oricât de surprinzător ar părea, începe şi dramaturgia cultă. Două dintre piesele cele mai cunoscute ale lui Iordache Golescu (*Barbu Văcărescul, Vânzătorul ţării* şi *Tarafurile cele ce aşează domnia* menţionează în subtitluri

„Care s-a şi tipărit cu cheltuiala calemgiilor dă visterie, spre pomenirea ticăloşiilor ţării"

(prima), respectiv

„Comedia ce s-au lepădat la visterie care s-au urmat între cei mai jos arătaţi..."

(cea de a doua), ceea ce arată că respectivii dieci/calemgii (de la *'calem'* – călimară – însemnul meseriei) aveau real gust şi spirit polemic, ba şi o oarecare conştiinţă civică, dacă nu naţională, îndrăznind a-şi risca pâinea pentru un boier cu talent şi simţ critic care nici măcar nu le era superior direct: Golescu a fost mare funcţionar la logofeţie, la justiţie, la eforia diverselor instituţii de învăţământ şi ocrotire socială; la visterie n-a fost *„în huzmet"* niciodată. E drept, el era, prin natura slujbei, dintre cei care aprobau burse în străinătate, dar aceasta nu schimbă fundamental datele problemei. Preocuparea diecilor pentru semnele diacritice ale limbii greceşti (anatemizatele *dasii* şi *perispomeni*) devine oricum secundară în faţa preocupării lor pentru literatura originală, în paralel cu cea clasică.

Pentru că acestora, studenţi, în marea lor majoritate, ai Academiei Domneşti, nu în unanimitate greci, Constantin Brâncoveanu le recomanda, în 1707, studiul marilor clasici ai tragediei elene:

„În programul din 1707 elaborat cu ocazia reorganizării acestei instituţii de învăţământ superior (a Academiei Domneşti, nn.), *Constantin Brâncoveanu dispunea ca «dascălul al II-lea"» să predea, pe lângă celelalte opere ale literaturii greceşti, şi «tragediile lui Sofocle şi Euripide»"*[1]

Să-l iertăm deci pe Negruzzi, care, ministru de finanţe peste mai bine de jumătate de veac, va fi fost exasperat de preţiozitatea suspomeniţilor calemgii, fără a înţelege ce importanţă a avut în cultura locală respectiva tagmă vreme de mai bine de un secol. Pentru că **teatru în Ţările Române s-a scris întâi în limba greacă.**

S-au scris în limba greacă nu numai tragedii, imitând modelele antice sau clasice, precum, *Moartea lui Patrocle* de Atanasios Hristopulos (*„noul Anacreon al grecilor moderni"*, după expresia lui N. Filimon) după Metastasio, *Aspasia* şi *Polixenia* ale lui Iacov(achi) Rizo Nerulos (*„poet cu mare reputaţiune"*, cum îl numeşte acelaşi N. Filimon) *Demostene* sau *Filoctet*, de N. Piccolos, *Timoleon* de I, Zambelios, *Aristodem* de V. Monti, ori traduceri în greceşte ale celor mai cunoscute tragedii de Racine, Voltaire, Alfieri, Metastasio. S-au scris şi pamflete, comedii satirice ori drame originale precum

[1] Elena Grigoriu, *Zorii teatrului cult în Ţara Românească*. Bucureşti: Editura Albatros, 1983, p. 8; citatele interioare sunt ale autoarei, după monografi ai literaturii greceşti ca Hurmusaki şi Legrand.

Scanned with CamScanner

Comedia nouă a Valahiei, Firea Valahiei, Alexandru vodă cel ticălos (aceasta din urmă despre A. Mavrocordat şi intrigile familiilor greceşti domnitoare). Toate trei au rămas anonime, dar unele (precum *Firea Valahiei*) sunt atribuite de specialişti[1] unor autori români. În ele va fi vorba, cu muşcătoare ironie, de patriotardism, de abuzuri mari şi mici, de frazeologia marii boierimi, în contradicţie violentă cu apucăturile şi cu venalitatea membrilor ei; raţionalitatea şi simţul echităţii, specifice conştiinţei elenice, nu se dezminte, oricât de proastă reputaţie au lăsat la noi moravurile fanariote (Bălcescu făcea şi el această dinstincţie).

O piesă, însă, precum *Corakisticele sau Le nouveau patois des savants*, scrisă de acelaşi I. Rizo Nerulos, numit, de către Al Suţu, Efor al teatrului din Ţara Românească în 1919, va marca un salt de mentalitate: *însuşi faptul că se cunoaşte autorul piesei marchează un progres*; un pamflet dramatic nu mai este un fapt subversiv ci un act estetic şi de critică socială, respectabil şi asumabil. *Unde*, pamfletele politice ale lui Iordache Golescu.

Afirmaţia atât de frecventă în manualele de specialitate că teatrul românesc s-a creat de către generaţia patruzecioptistă pornind de la zero este adevărată doar în sensul în care aceştia, răspunzând imperativelor momentului politic, au dat un sens major creaţiei lor şi au făcut-o vehicolul unui fond ideatic, propagandistic chiar, dar şi a unor cunoştinţe de istorie, de folclor, de dezbatere etică şi socială. Dar teatru s-a făcut şi înaintea lor pe întregul teritoriu nord-dunărean, chiar dacă frecvent aceste începuturi, mai puţin corelabile cu momentul istoric, au atras mai puţin atenţia cercetătorilor.

Pe de altă parte, teatrul modern de pe aceste meleaguri, prin promotori ca dr. Cristali, Constandie Buzăul, Scufu, Gh. Serurie şi prin interpreţi precum Costache Aristia, Teodor Gazi, Constantin Psomachis, dr. Formion, Gh. Maşu, Al. Fornaras a fost unanim recunoscut ca un factor important în pregătirea Eteriei. Să-i dăm cuvântul aceluiaşi N. Filimon, cu unicul său talent de a îmbina beletristicul şi documentarul:

„Aceşti oameni [...] cunoscând cât de mult contribuieşte teatrul la formarea inimii unui popol primitiv şi la pregătirea lui pentru fapte eroice, [...] ca să poată [...] realiza [...] pregătirea junilor elini din Principate pentru sânta luptă a independenţei clasicului pământ al Eladei, formară repertoriul lor tot din piese pline de patriotism, virtute, abnegaţiune şi ură în contra tiraniei. Succesul [...] fu splendid, iar întipărirea ce lăsă în inima spectatorilor fu atât de mare, încât, după ieşirea din teatru, mulţi dintre elini întonau pe uliţe peanul răzbunării şi al morţii. [...] Cel ce voieşte să afle dacă aceste piese au produs sau nu efectul lor să întrebe câmpiele Drăgăşanilor din România şi pe ale Greciei sclave pe atunci, şi ele vor răspunde, arătându-i un popol liber şi un regat nou-înscris pe harta Europii (sbl. ns.)."[2]

Înflăcărate cuvinte şi remarcabil simţul de dreptate al prozatorului şi jurnalistului care discerne cu luciditate între pozitiv şi negativ în influenţa neogreacă asupra culturii moderne româneşti, cu mult mai multă luciditate, am văzut, decât Negruzzi. Nu e de mirare, în acest caz, că

„junii români ce-şi făceau studiele la Şcoala elinească, văzând pe străini realizând într-un timp atât de scurt o instituţiune de cea mai mare necesitate pentru o naţiune, luară hotărârea de a-i imita."[3]

---

[1] Cornelia Papacostea-Danielopolu, *La critique sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés roumaines (fin du XVIII-e début du XIX-e siècle)*, in *„Folia Neohellenica, Zeitschrift für Neogräzistik"*, Amsterdam, 1977, vol. II.

[2] N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1971, p. 170-171, cap. XX – *Teatrul în Ţara Românească*

[3] N. Filimon, l. cit.

Scanned with CamScanner

*

Sub specie epigramatică şi satirică. Examinând structural dramaturgia română cultă la începuturile ei, întâlnim două linii compoziţional-tematice majore.

În **Moldova** precădere a avut schiţa de caracter, mica scenetă dramatică, aducând înaintea publicului un portret anume, fie şi cu valoare de generalitate, dar întotdeauna al unui personaj precis, binecunoscut auditoriului. *Pamfletul actualizează mai ales* ***comicul de caracter****, satira vizează* ***o persoană, nu o idee****.*

Desigur, nu e greu să găsim *analogii* între teatrul popular de pe aceste meleaguri – în special cel de păpuşi, cu binecunoscuţii Vasilache şi Mărioara – şi cel occidental; scenariul celebrului cuplu Punch şi Judy din folclorul englez este, am văzut, aproape identic cu bastonadele lui Vasâlache şi Mărioara din varianta danubiană; se adaugă aici şi influenţe ale teatrului de umbre turc, nu se poate decela exact ce vector au avut acestea.

Însă teatrul cult, în înţelesul cel mai apropiat de profesionism al acestui termen derivă, în formele sale cele mai simpliste, din prestaţia măscăricilor de curte, care agrementau petrecerile şi ospeţele boiereşti. Aceştia erau prea puţin preocupaţi de criterii estetice; principala lor sarcină era să batjocorească pe cei pe care boierul avea pică: adversari politici, contracandidaţi la funcţii bănoase, un ginere nerecunoscător, uneori chiar pe unul dintre invitaţi care va răspunde ulterior cu aceeaşi monedă, un fost ciocoi, acum „ajuns" prin înseşi insistenţele „boierului de gazdă" şi care nu-şi dovedeşte recunoştinţa şi obiedienţa, nu rareori curtea şi pe domnitor. Să batjocorească *sub specia impunităţii*, pentru că oricând, ca „om de curte al boierului", ar fi fost sub aripa ocrotitoare a acestuia: oricine „se lua" de un om al boierului, îl leza personal pe stăpân. Caragiale va zugrăvi rolul acestor măscărici de curte într-una dintre meditaţiile sale politice cu parfum de pamflet, *Grămătici şi măscărici*, în care îi pune pe ziariştii de partid în rândul celor din urmă:

„Boierii noştri odinioară, afară de rare excepţiuni, nu se prea dedau la învăţătură. Pentru aceea aveau în genere nevoie de grămătici [...]

Afară de grămătic, însă, orice boier care se respecta mai avea încă un alt slujbaş intelectual, [...] un măscărici.

Când boierul avea necaz pe cineva, când era mahmur din cine ştie ce pricină, când era scârbit până la suflet că l-a scos Vodă de la i p o l i p s i s (subl. aut.; ngr. pentru 'consideraţie', 'vază', 'căutare', nn.), *atunci punea pe măscărici la poarta curţii să pândească pe rival sau pe prietenii ori simpaticii* (simpatizanţii, nn.) *acestuia, să le dea cu huideo, să le arunce murdării şi să-i înjure năstruşnic !*

Boierul şedea cu ciubucul în pridvor şi striga: «Hahaha! Înjură-l, mă! Înjură-l bine, mă!"»[1]

Să dăm la o parte alegoria sociologică şi să reţinem consemnarea obiceiului care va fi relaţionat ulterior cu spectacularul, chiar dacă, deocamdată, nu include impersonare. **Satira o constituia, aşadar *invectiva*, neridicându-se la valoare categorială sau general umană, ci rămânând eminamente personală**; nu era criticat un năravi, era făcut cu ou şi cu oţet un boier, după *„kief"*-ul stăpânului şi împrejurările vieţii sau carierei sale. Este adevărat că impersonarea dramatică nu juca aici nici un rol; nu putem spune acelaşi lucru despre orizontul de aşteptare (încă ne-estetică, deşi creatoare de plăcere) al comanditarului.

Multă vreme, concepţia protipendadei despre *kief* şi *lafuri* ('amuzamente', 'distracţii') vor marca şi noţiunea de spectacular prin corolarul celor două: *giumbuşlucul*. Din această pricină, cum vom vedea, primele tentative de texte dramatice n-au fost principalmente estetice (dacă au fost cât de cât), nici măcar critice, ceea ce ar fi însemnat tot o atitudine socializantă, ci pură *zeflemea, descărcare psihologică a idiosincraziilor comanditarului.*

[1] I. L. Caragiale, *Opere III.* Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1952, p. 162-163.

Scanned with CamScanner

Nu numai teatrul, de altfel, începe aşa; ba, poate e corect să spunem că sceneta preia doar o formă primară a epigramei de salon. Puţin sunt cunoscute, de pildă, scrierile lui **Matei Milu** (1725-1801, contemporan aşadar cu Goldoni şi Gozzi), bunicul marelui om de teatru, care scria, pentru uzul saloanelor vremii, „cimilituri", enigme epigramatice, nu puţine cu valoare de generalitate, altele în care auditorii vor fi recunoscut cu delicii figuri contemporane. Citãm, spre exemplificare:

➢ *„Un om înalt şi deşarat/La faţă foarte scurmat* (ciupit de vărsat, nn.)*/Cu barbă dintr-însu,/ Vrednic de tot râsu,/Umblă crăcănat,/Din şolduri legănat,/La chip urât şi slut/Are un picior mai scurt,/Să socoteşte arifiè* (graţios; din gr. *arethia* – graţie, nn.)*,/Ocara lumii şi eglengè* (distracţia; cf. şi tc./ngr. *a eglendisi* – 'a amuza', 'a se distra '– nn.) *Să mândreşte, fuduleşte/Ghici cine este."*

➢ *„Pe aceasta îi ghici-o,/Lesne îi nimeri-o,/O babă cu fumuri de frumoasă/Dar o foarte mare mincinoasă,/Zavistnică* (intrigantă, nn.)*, clevetitoare/Ocarnică, hulitoare,/Grăieşte cu necontenire,/Răcneşte, ţipă de piire* (pieire, nn.)*/Să împodobeşte, zarifefseşte* (găteşte, înfrumuseţează; din tc. *zarif* – frumos, straşnic)*,/Se pudruieşte, sulimeneşte,/Ghici cine este."* (o epigramă în care fiecare recunoştea pe cine voia, genul nelipsind din societatea vremii, dovadă Chiriţele, Tarsiţele, Caliopile şi Gahiţele de mai apoi – nn)

➢ *„Vârsta şi vremea... carele toate le preface/Scumpete în galantomie/Şi galantomie în iconomie./Vrut-au şi pah.[arnicul] Lazu să se-mbrace,/Deci gustul* (pofta, cheful, dorinţa – nn.) *nu-i lipsăşte/Punga nu-l emboldisăşte* (îmboldeşte, îndeamnă – nn.)*/În Ieş să iveaşte,/Pe uliţa mare să trăzaşte,/Cu 15 lei cheltuială/Să facă pombă* (pompă, lux; ridicol, întrucât suma era mică – nn.) *şi fală./Intră în sultan mezat* (locul unde se vindeau la licitaţie, pe preţ de nimic, averile celor falimentaţi; se puteau cumpăra deci ieftin lucruri încă bune – nn.)*/Cumpără un şlic* (işlic – nn.) *albu lat,/Baniţa în cap îşi trânteşte/Şi singur să fuduleşte;/Iar ca să nu fie strănţuros/Îşi întoarce bernevicii pe dos,/Iar antereu şi caftan/Are din zilele lui Cehan,/Dar conteş* (îmbrăcarea cu binişul/ contăşul unui rang – caftan cu însemnele specifice ale demnităţii – de către vodă era semnul boieririі propriu-zise – nn.) *din zilele cui/La letopiseţi nu-i."*[1]

Cu vemea, satira evoluează spre **scenetă**, rămânând încă în sfera individualului. Să citãm spre ilustrare savurosul antet al uneia din primele creaţii de acest gen, scrisă în primii ani ai sec. al XIX-lea:

„COMEDIE BANULUI CONSTANTIN CANTA, CE-I ZIC CĂBUJAN ŞI CAVALER COCOŞ

Obrazăle (personajele – nn.)

Cavaler Cucoş sau Vremeră

Banul Constantin Căbujan

Jompa, vizeteul şi ministrul (!) său

State Băcalu, prietenul său

Nefiind teatrul, s-au giucat comedie aceasta la păpuşării.

Alcătuită de Costachi Conachi, de Neculai Dimachi şi de Dimitrachi Beldiman (subl. ns.)"

Avem de-a face cu un simplu scheci maliţios privind avariţia exagerată a respectivului boier, ceva în genul unei scenete sau a unui cânticel comic de mai târziu. De observat este, însă, că se avansase cu un pas: se apela deja la judecata opiniei publice, *„piesa" nemaifiind destinată sindrofiilor de curte ci hazului general, fie şi în interpretarea păpuşarilor.* Numitul Căbujan, Cavaler Cucoş (şi ar fi interesant de amintit că numele a circulat până prin anii 1960 ca locuţiune substantivală şi adjectivală persiflantă pentru un bărbat cu fumuri de mondenitate, dar cu rezultate modice) este, probabil, primul din seria de zgârciţi ai literaturii române care va continua strălucit cu personajele lui Alecsandri, Delavrancea, Călinescu. „Vizeteul şi ministrul său", Jompa, îi ştie slăbiciunea şi îl reduce la calm prezentându-i proiecte de economie:

[1] *Analele Academiei Române*, seria II, tom XX, 1897-98, mem. Secţ. Lit., 1899, p. 1-23; descoperite şi publicate de I. Tanoviceanu.

Scanned with CamScanner

„CAVALER CUCOŞ – [...] Caii mei îs gingaşi tare,/Nu le da multă mâncare.
JOMPA – Cucoane, de-acum nu-ţi pasă,/Nădejde pe mine lasă,/Că i-oi pune eu la cale/După placul dumitale./Nu te-oi pune-n cheltuială,/Că le-oi da cu socoteală /Orz şi fân pre puţin foarte/Că aici-s scumpe toate.
CAVALER CUCOŞ – Aferim, vizetiu bun/Na-ţi o pără de tiutiun,/Vorbe de iconomie/Îmi dau mare bucurie...”[1]

Acelaşi vizitiu însă, când îi cere stăpânului, ale cărui manii le menajează, să-i cumpere, din economiile făcute, o pereche de ciubote, se loveşte de un refuz categoric:

„JOMPA – [...] Cucoane, nu mă asculţi,/Nu mai pot umbla desculţ! /.../Ştiu că cinste dumitale/ Stăruie numai părale/Vorbeşti pre adevărat/Dar eu ştiu c-am degerat.
CAVALER CUCOŞ – Taci, nu te obrăznici,/Rabdă păr' s-or iefteni./Când păreche-a fi un leu/Să ştii, negreşit, că-ţi ieu.”[2]

... Lucru puţin probabil până la primăvară; Jompa va face iarna desculţ sau va fi îndemnat de zgârcenia străpânului să-şi procure bani de cizme prin mijloace necinstite, corupţia slugilor ca rezultat al năravurilor boiereşti fiind o altă conotaţie morală a scenetei. Boierul, e de spus, a încercat mai dinainte să capete o pereche de ciubote cu numai un leu, dar lucrul, în prag de iarnă, a fost imposibil. Din supărarea sa, Căbujan „învie” când află că afară ninge şi, deci,

„A să fie iarnă mare/Şi la fân bună vânzare.”[3]

Dar... aşa *„s-a sfârşit comedia aceasta”* şi nu aflăm cum a reuşit Jompa să se încalţe.

Cu timpul, specia evoluează, sau pare a încerca să evolueze, spre îmbinarea satirei de caractere cu cea moral-politică. Un fragment semnalat de Alecsandri şi publicat în *„Convorbiri literare”*, IX, 1 octombrie 1875, p. 274-279, purta numele de *Serdarul din Orhei*,

„un fragment de comedie în versuri compusă înainte de 1811, pe când încă Basarabia făcea parte din Moldova [...] Fragmentul dramatic pare a fi fost totodată o încercare de satiră făcută în contra unui parvenit ce intrase ca ginere într-o familie evghenistă (subl. aut.); *el* (fragmentul, nn.) *se prezentă atât ca model de stil, cât şi ca un colţişor din tabloul social de la începutul secolului nostru.”*[4]

Fragmentul, constituit din „perdelele” (scenele) **α, β, γ, δ. ε** şi **ι** (lipsesc, se vede, scenele **ζ, η** şi **θ**) ale primului act („arătarea **A**” – semnul pentru **α** majuscul), prezintă, comentatorii sunt de acord, semne că acţiunea era complexă şi se întindea pe mai multe acte. Personajul principal, Nătărăul Arifta (ca-n Matei Milu) ce se numeşte Bostan, a ajuns datorită averii ginere de boier mare şi, acum, serdar (aproximativ, prefect) de Orhei, de acum se miră şi el ce noroc are:

„BOSTAN – [...] Gândind, îmi ies din simţire, pre-a-mea-lege[5]*, ameţesc*
Văzându-mă-ntr-aşa stare, îmi vine să mă mândresc.
Cum s-au putut face-aceasta: ginere B să mă ia,
Pe-un Vasilachi ca mine, nici prin cuget îmi trecea. [...]
L-al Orheiului ţinut serdar de m-au rânduit.

---

[1] C. Conachi, N. Dimachi, D. Beldiman, *Comedie banului Constandin Canta, ce-i zic Căbujan şi Cavaler Cucoş*; în ***, *Începuturile teatrului romînesc*. Bucureşti: Editura Tineretului, 1963, p. 41.
[2] *Id.*, p. 45.
[3] L. cit.
[4] Fragment din scrisoarea cu care şi-a însoţit V. Alecsandri descoperirea, şi care a prefaţat apariţia acestuia în *„Convorbiri...”*.
[5] *Pre-a mea lege* – 'pe legea mea', locuţiune interjecţională exprimând surpriza, bucuria; sub forma *'premelege'* va apărea până la Sadoveanu.

Scanned with CamScanner

Măi, măi, măi, zău! ce om mare am ajuns acum să fiu!
Unde-i tata să mă vadă? Păcat că nu este viu."[1]

Toată lumea îl ridiculizează pe ascuns; singura care-i spune în faţă că nu e potrivit cu noua funcţie e soţia:

„CATINCA – Vai de ţinutul acesta! Ce judecăţi or mai fi!
Ştiu c-or râde toţi boierii şi-n Vale[2] *te-or pomeni*
Şi ţăranii iar te-or râde cu pricini când ţi-or veni.
Ce judecată le-i face că-ntâi nu ştii a vorbi?[3]"

Este de observat versificaţia extrem de corectă pentru epocă, depăşind frecvent pe cea a lui Alecsandri, care o şi considera *„model de stil"*, dar şi *o interesantă reflexie a orizontului de aşteptare al comanditarului*: *conceptul de parvenitism*, aşa cum rezultă el din concepţia personajelor. Un mare negustor „din Vale", cum singur se caracterizează, având adică prăvălie în preajma Curţii Domneşti, nu era sigur un rău administrator şi nici, necesarmente, un prost judecător; nici, datorită poziţiei, respectiv clientelei, un necioplit; iar despre vorbirea aleasă, nu încape îndoială; sigur, se poate să nu fi ştiut greceşte...

Tema ultimă este, însă, ciocoismul, faptul că, prin averea lor, negustorii îşi cumpărau ranguri şi deranjau fumurile protipendadei (primul pas, dacă observăm atent, spre impunerea burgheziei care, în curând, se va lipsi de ranguri, deşi nu şi de fumurile boiereşti). E posibil ca satira să fi fost scrisă pentru (şi, cum se vede, trimisă) bătrânului Alecsandri, tatăl poetului, fost mare sameş al iarmarocului din Vale şi boier destul de recent. Acesta va plânge de bucurie la prima premieră absolută a fiului său (cu *Iorgu de la Sadagura*); dacă presupunerea noastră e corectă, va fi considerat jignirea ştearsă şi saltul calitativ făcut de noua generaţie.

Dar comedia (şi e semnificativ că nu s-a păstrat integrală !) este, categoric, scrisă de un om cu carte *pentru plăcerea obrazelor boiereşti*, scandalizate de o asemenea evoluţie socială, iar comentariile negative (ale nevestei simandicoase şi ale confidentului) sunt scrise direct în greceşte cu alfabet latin. Puţin probabil ca autorul – rămas anonim – să fie el însuşi boier, abilitatea versificaţiei nu era specifică clasei şi vremii; mai sigur era un *loghiotet*, un învăţat (preceptor de fecior de boier, grămătic, funcţionar subaltern acelui probabil personaj real şi dorindu-i postul) cu o profundă cultură clasică, ceea ce ar confirma ideea unei comenzi sociale (dovadă şi numerotarea grecească a părţilor din fragmentul ce a supravieţuit). Oricum, T. T. Burada afirmă, pe bună dreptate:

„Nu ştim dacă această comedie este unica scrisă în timpul acela, sau poate că mai multe asemenea lucrări literare şi teatrale sunt rătăcite fără să fi ajuns la cunoştinţa noastră. De asemenea, nu putem şti dacă această piesă a fost jucată pe vreun teatru, fie de actori de profesiune, fie de diletanţi. În tot cazul, modul cum se începe această scriere dramatică dovedeşte oarecari cunoştinţi teatrale din partea autorului anonim [...]"[4]

Genul va evolua de-a dreptul la comedia de caracter, puternic molierească pe intervalul Millo – I. L. Caragiale; ultima „fizionomie" de sine stătătoare fiind *Guraleiul*, comedie într-un act atribuită lui A. Donici. Critica de specialitate opinează că este doar un prim act dintr-o comedie scrisă – sau plănuită – în mai multe; înclinăm să credem contrariul. După contrarierea guralivului boier în toate privinţele nemaifiind nimic de demonstrat,

[1] V. Alecsandri, *Opere VII. Teatru.* Bucureşti: Editura Minerva (col. *Scriitori români*), 1981, p. 1155.
[2] *„În Vale"* desemna în Iaşii vremii locul ce înconjura Curtea Domnească, aproximativ în locul înscris astăzi între Golia, Mitropolie şi Hala Centrală.
[3] *Id.*, p. 1157.
[4] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova.* Vol. I. Iaşi, 1915, p. 97.

Scanned with CamScanner

iar acţiunea putându-se relansa cu greu, mai probabil este să credem că, fie şi dacă acţiunea a fost plănuită în mai multe acte, autorul a simţit, la sfârşitul primului, că nu mai are nimic de spus. Critica făcută Postelnicului Guriianu fiind de pe poziţii de simpatie, nu arareori de compătimire, **comicul de caracter şi cel de limbaj devin tot mai insistent comic de situaţie**, incapacitatea boierului de a-şi ţine gura şi inconştienţa defectului său ducându-l aproape de burlesc. Oricum, înafară de indelicateţea cu care anunţă o logodnă improbabilă, singurul reproş care i se poate face postelnicului este

„[...]vorba multă
cu care dumnealui neobosât să luptă
Răpind de la femei cu strâmbătate mare
O clironomicească numai a lor plecare" (o înclinaţie feminină prin tradiţie, nn.)[1]

Din acest motiv nici nu credem, în pofida faptului că actul rămas se initulează *„Înfăţoşarea I"*, că mai rămânea ceva de spus pentru actele următoare, nici că ar fi mai mult de spus despre ea, discursurile torenţiale ale personajului titular fiind unica sursă a comicului şi nestârnind decât un efect de comic prin aglomerare, repede plictisind.

*

Sub specie socială şi polemică. Trecând în **Ţara Românească** şi rămânând pe teritoriul satirei, evoluăm spre politic, spre critica socială, mai ales prin pana înflăcărat-acidă a lui Iordache Golescu, ale cărui opere dramatice prezintă pentru noi, pe lângă interesul documentar istoric, şi pe cel social. Operele lui, deşi aservite direct evenimenţialului, nu mai sunt de circumstanţă, encomioane sau pamflete guvernate de moment, ci reale consecinţe ale unei inspiraţii estetice. Ca întreaga sa operă, ca şi memorialistica fratelui său Dinicu, dramaturgia lui Golescu este, fără frică de clişeu, un vibrant îndemn la progres, la scuturarea năravurilor învechite şi contraproductive, o critică dusă până la invectivă la adresa celor ce necinstesc poziţia înaltă din perspectiva căreia ar putea să facă atât bine. Căci, ca şi înaintaşii săi, Golescu scrie pentru „tagma boierească" (a se vedea şi acele mai mult sau mai puţin improvizate reprezentaţii teatrale de la Goleşti, pentru familia acestor boieri luminaţi, a Văcăreştilor şi a celorlalţi prieteni ai lor. Să ne amintim că în acest conac va creşte Al. Davila, nepot al aceloraşi Goleşti.

Să enumerăm operele de factură dramatică identificate sau presupuse a fi ale marelui logofăt şi vornic[2], însoţindu-le, acolo unde este cu putinţă, de comentariile autorului:

❑ ***Starea Ţărâi Româneşti pe vremea asidosiei***

În *Condica limbii rumâneşti*, Golescu notează: *„ASIDOSIE, - I (făm. ca datorie) etim. gr. Adică iertare, scuteală dă dajdie, dă bir."* Morţii trimit un sol pe pământ să vadă rezultatele scutirii de bir. Ceea ce află (scutirea imperială de bir este prilej de alte silnicii şi mai mari) îi scandalizează şi-i incită la blestem.

❑ ***Povestea huzmetarilor***

Huzmetar însemna aproximativ 'concesionar al unor servicii publice', în special în domeniul încasării unor biruri. Înmulţirea acestora îl face pe un personaj să exclame: *„Ba dracul să-l învrednicească, în zilele acestui nesăţios domn, bine că nu zise şi câinărit (ca cojăritul pe vremea pepenilor), ce mulţime de câini am avea!"* Este, de fapt, un simplu dialog „moralizator", din care rezultă abuzurile acestora.

---

[1] * * * Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea. Bucureşti: Editura Minerva, 1986 (col. Documente literare), p. 245.

[2] Ap. Iordache Golescu, *Scrieri alese*. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1990. Cap. *Teatru*: p. 18-142.

Scanned with CamScanner

❑ ***Prescurtă însemnare dă turburarea Tării Rumâneşti, ce s-a întâmplat la leat 1821, mart, după moartea lui Aleco vodă Suţu.***

Avem de-a face cu o cronică dramatizată a evenimentelor ce au urmat morţii domnitorului şi intrării în ţară a trupelor lui Tudor Vladimirescu, urmată de un rezumat istoric (posibil, neterminată).

❑ ***Comedia*** (N.B. – nu *comódia*, ortografia obişnuită a acelei perioade cu fonetică grecizantă ! – nn.) ***ce să numeşte Barbul Văcărescul, vânzătorul ţării. Izvodită de Dârzeanul, ce-i zic şî Slăbănogul. Care s-a şi tipărit cu cheltuiala calemgiilor*** (diecilor, copiştilor – nn.) ***dă visterie, spre pomenirea ticăloşâiei*** (umilinţei, înjosirii – nn.) ***ţării. La venirea muscalilor, când a fugit Măria Sa Grigorie Vodă Ghica din scaun.***

Considerată în general ca prima piesă de teatru în limba română – probabil, fiind prima publicată – piesa are o structură aristofanescă, personajul colectiv – *„ora* (hora – nn.) *de bărbaţi"* jucând rolul corului antic.

❑ ***Mavrodinada sau Divanul nevinovat şi defăimat sau Copiii sărmani*** (orfani – nn.) ***nevârstnici şi năpăstuiţi***

Piesă de factură autobiografică, relatând un caz juridic de abuz şi dilapidare, soluţionat în timpul când peste *„mădulările"* – membrii – Înaltului Divan era *„prezident" vornicul Iordache Golescu.* Structura respectivei opere este extrem de interesantă în sine, evocând *moralităţile* medievale, în care apar ca personaje abstracte categorii psiho-umane şi morale ca Zavistnicul, Făţarnicul, Mita, Interesul, Dreptatea, Nevinovăţirea, Îndurarea, Păcătosul, Mijlocitorul mituitor, Iuda, ba şi Diavolul; iar răsplata hrăpăreţilor o vor face, din voinţa Celui Prea Înalt (şi el personaj), Trăsnetul, Boalele, Nebunia, Moartea

❑ ***Comedia ce s-au lepădat la visterie, care s-au urmat între cei mai jos arătaţi, având nădejdi unii dă Hangearlî a veni domn şi alţii de Mihaiu vodă Suţ, fricâ fiindu-le dă Calimah [...] S-a scris în anul 1821, ghenarie în 21***

Piesă nesemnată, atribuită lui Iordache Golescu, pe atunci, să ne amintim, înalt funcţionar la justiţie. Este o extrem de realistă prezentare a intrigilor boiereşti, *„Tarafurile (partidele – nn.) cele ce aşează domnia"*, cum se va numi ea în varianta B. P. Hasdeu care o va clasifica *„farsă"*. **Urzelile febrile ale celor două grupuri de presiune, autenticitatea caracterelor şi dezamăgirea generală ne fac să credem că ea va fi fost scrisă cu complicitatea unor membri din ambele partide, dotaţi cu mai mult umor, care vor fi furnizat materialul documentar.** Piesa se încheie, de altfel, cu formula (uşor parodică faţă de finalurile scrierilor bisericeşti) *„Sfârşit, şi lui Iordache Florescu, baş-boier, laudă, dar mai isteţ Comăneanul"*, cei doi numiţi făcând parte dintre boierii complotişti în ambele tabere.

Am enumerat operele de mai sus din pură plăcere filologică, pentru parfumul de epocă – desconsiderată – pe care îl aduc. Cea care ne interesează cu deosebire este aceasta din urmă, întrucât continuă o tradiţie, devenind un fel de verigă lipsă între tatonările începuturilor şi clarificările stilistice din perioada următoare. Paternitatea operei rămâne însă pe alocuri sub semnul discutabilului, deşi tot mai mulţi cercetători înclină pentru Iordache Golescu drept autor al ei, cele mai sigure argumente în acest sens fiind topica, siguranţa construcţiei, cruditâţile de limbaj, atitudinea autorului faţă de diferite personaje, precum şi colecta întru publicare făcută de diecii de la Vistierie, de care am pomenit.

Dincolo de toate considerentele posibile, rămâne un lucru cert: *piesa trăieşte prin obiectivitatea autorului, care nu critică un „taraf" boieresc sau altul, ci reconstruieşte cu succes prăpastia dintre nădejdile crescânde ale ambelor partide şi dezamăgirea finală a ambelor.* Prin aceasta, textul trăieşte dincolo de caracterul ocazional sau acela de succesiune de „scene de gen", devenind definitoriu, o „fiziologie" a moravurilor boierimii în crepusculul veacului fanariot.

Scanned with CamScanner

Personajele sunt vii, savuroase, nelipsind tipuri care vor face hazul dramaturgiei româneşti în alte epoci. Iată-l pe Stanciu, fecior de casă, vorbind despre stăpânul său:

„MITROPOLITUL – Bună dimineaţa, Stănciucule, ce face boierul ?

STĂNCIUCUL FECIORUL – Mulţumim sfinţiii tale, prea sfint părinte, s-au sculat, l-am ras, acum şade pă ţucal, să uită în oglindă şi îş scoade părul cu ţimbistra (cimbistra, 'penseta', nn.) *până oi pune masa şi să mă duc să-i văpsesc barba, să-l făţuiesc şi apoi mai iese la obraze* (la lume, la vedere, nn.). "[1]

... Oricâtă supuşenie filială ai avea faţă de arhipăstorul tău, nici să dai asemenea detalii despre toaleta de dimineaţă a stăpânului nu se cuvine. Dar Stanciu este unul dintre primii servitori nătărăi ai dramaturgiei româneşti; este drept că, după nume, pare ţigan, concepţia epocii despre inteligenţa acestei etnii, aflată încă în stare de robie, fiind extrem de redusă. Un alt personaj eminamente comic, „strămoaşa" tuturor *„babelor absolute"*, doftoroaie, criticiste, soacre, de la Millo până la Mateiu Caragiale, Muşatescu, Călinescu ori Mircea Ştefănescu, este Cocoana Marghioala Rusetoaie (moştenitoare, se vede, a aprigului instinct al intrigii, atât de caracteristic familiei Ruset), „motorul" principal al uneia dintre partidele boiereşti. Iat-o, comentând nemulţumirea unui co-partizan şi rudă, de a nu fi obţinut decât câteva funcţii boiereşti neînsemnate:

„RUSETOAIE – Ce mai lucru, liveju[2] *cu apă rece, terciu dă mămăligă. Şi astăzi, dă nu eram eu să mijlocesc, să îndatorez curtea lui Caragea, să moşăsc pă domniţa Ralu, să-i scoţ ţucalul, nu le vedea nici pă acelea."*[3]

Cruditățile de limbaj abundă, făcând aproape neselectabile într-un context academic multe pasaje din operă; dar nu sunt estetic discrepante cu personajele şi cu epoca; nici dezagreabile lectorului cu umor. Să spunem doar că marele vornic şi logofăt, om de înaltă cultură, cu un excepţional simţ al limbii care îl face să nu evite nici injuria, nici „vorba mitocănească", nici neologismul sau termenul savant, dotat cu iuţime de condei şi cu un umor destul de coroziv, scrie cu uşurinţă şi cu plăcere; şi îndrăznim a crede că era conştient de dubla dimensiune a operei sale: satiră pentru contemporani, document pentru posteritate. **Iar în privinţa limbii şi stilului – dacă este să vorbim despre prezenţa *oralităţii* în literatura română, între Neculce şi Creangă sau Caragiale nu este vidul pe care îl proclamă cărţile de critică, mai ales didactică; oralitatea literaturii române culte moderne începe, probabil, în preromantism, cu Iordache Golescu cel lipsit de *tabu*-uri şi complexe lingvistice.**

Am insistat asupra acestor manifestări de pionierat mai ales pentru a aminti că dezvoltarea genului dramatic la noi nu a fost începută, cum se spune, pe un teren viran, de către patruzecioptişti, ci, iată, mărturii scrise avem despre asemenea preocupări cu generaţii înainte (Iordache Golescu, să nu uităm, a fost tatăl lui Nicolae Golescu-'Arăpilă', prieten de suflet şi tovarăş de arme al lui N. Bălcescu). Şi pentru a face sesizabil un fenomen: ceea ce era la început *divertisment ocazional* devine apoi *manifestare organizată*, căpătând statutul de *artă*. Dar aceasta – în contextul generaţiei ce va urma.

Oricât de ancorate în realitatea imediată, aceste piese ale începuturilor nu depăşeau, condiţia de **pamflet dramatizat**. Este de imaginat că erau şi ele destinate unor amuzamente de grup, în care oameni instruiţi (dieci, logofeţi de curte boierească, boieri cu interes pentru cultură chiar) sau *„măscărici"* specializaţi) le interpretau ocazional într-un

[1] Iordache Golescu, *Scrieri alese*. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1990, p. 132.

[2] Desert obişnuit în epocă, varietate de rahatlokum; omonimia scatologică se menţinea şi în acest context.

[3] *Id.*, p. 134.

Scanned with CamScanner

fel de şedinţe de teatru-lectură, în pofida adversarilor politici.

Cu *Barbul Văcărescul, vânzătorul ţărâi* şi cu *Occisio Gregorii in Moldavia Vodæ tragedice expressa* începe o altă specie dramatică, drama istorică, fie aceasta şi istoria imediat contemporană autorilor. Aceasta din urmă, păstrată într-o variantă interpolată de certă provenienţă transilvăneană, dovadă indicaţiile de regie în latină, era destinată probabil unor manifestări festivaliere, deşi se ocupă de un fapt din istoria Moldovei, căci prezintă drama lui Grigorie Ghica, ucis în octombrie 1777 printr-un tertip de către trimisul porţii otomane. Dar personajul principal se apropie de starea de *hybris*, nesocotind toate semnele rele ce i-ar fi putut prevesti moartea, ceea ce creează în piesă structuri de tragedie:

„MEDICUS – Paşa îi beteag foarte rău şi m-au trimis cu limbă de moarte să vii până la dânsul.
GREGORIUS – Să mèrgem dară şi să lăsăm toate. (Et gladium enodat)[1]
SIMION – Nu dezlega sabia!
GREGORIUS – La betegi nu să mère cu sabie să să sparie.
(Clauditur scena.)[2] *[...]*
PAŞA – [...] De nu mi-ar fi can greaţă, dară totuş cu [ori]*câtă greaţă, în mâna mea eşti şi atâta-i de a ta viiaţă. Ţine şi cetèşte, că minten isprăvesc ce mi să porunceşte."*[3]

Urmează, bineînţeles, sugrumarea voievodului. Textul, găsit la Biblioteca Episcopiei Greco-Catolice din Oradea, prezintă, cum spuneam, semne de interpolare, chiar dacă grafia unitară ar putea argumenta calitatea de manuscris. Fragmentele româneşti transcriind fonetic graiul local, paginate de indicaţii de regie în latina bisericească, sunt interpolate cu *intermezzo*-uri fără legătură directă cu acţiunea: scene de pantomimă, dansuri ţigăneşti, cuplete în ungureşte, ţigăneşte, latină, un ciudat epilog conţinând testamentul lui Bacchus, o şi mai ciudată eglogă a unui păstor care face elogiul vieţii simple, toate menite să creeze o antiteză cu tema principală: viaţa oamenilor de rând, cu plăceri simple, este mai sigură şi mai frumoasă decât viaţa căpeteniilor, supusă, iată, capriciilor istoriei. Este un cunoscut motiv scolastic medieval.

Pare mai degrabă, analiştii concordă, un text destinat unei manifestaţii de Carnaval, cum sunt atestate în epocă (cca 1777-1778); cert, între 1777 (anul uciderii domnitorului Grigorie Ghica) şi 1780, anul morţii Mariei Tereza (citată în text). Caracterul compozit al piesei, adăugarea de egloge, cântece şi dansuri în latineşte, maghiară, ţigăneşte arată **deosebita prudenţă a studenţilor ca textul brut să nu fie cumva interpretat ca un îndemn la revoltă (a se vedea şi perioada probabilă a scrierii).** Iar încă din ianuarie 1756 elevii din Blaj realizaseră un asemenea ambiţios turneu la Sebeşul Săsesc, Vinţul de Jos, Alba Iulia, Cut etc.; nu se cunoaşte cu precizie textul, poate să fie acelaşi

Limba română în piesă se dovedeşte extrem de marcată nu doar lexical, ci şi sintactic, de caracterul ei regional:

„[...] Doară ceriul împrotiva noastră ş-au întors cursuşul ? Muri spătariul, sau secretariuşul, şi tocma acuma-i lucrul mai mare. Doară nu-i bine să să înceapă, ca să nu aibă sfârşit jèlnic."[4]

Atrage atenţia în special explicarea termenului spătar prin ardelenescul neologic *secretarius* (pronunţat *‚secretariuş'*, prin contaminare cu limba maghiară, **ceea ce ar putea trimite la o origine moldovenească a textului iniţial** (rangul de spătar fiind necunoscut ardelenilor, dovadă că îl interpretează greşit: *secretarius* corespunde lui *logofăt*, şeful cancelariei, nu *spătarului*, prim-aghiotant domnesc şi păstrător al armelor de ceremonie).

---

[1] Şi îşi deznoadă sabia (în latineşte în original).
[2] Scena se încheie (se trage cortina).
[3] *** *Occisio Gregorii in Moldavia Vodæ tragedice expressa.* Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1983, p. 93.
[4] *** *Occisio Gregorii in Moldavia Vodæ tragedice expressa.* Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1983, p. 72.

Scanned with CamScanner

Totuşi, este greu de presupus că autorul manuscrisului este autorul operei; mai degrabă, un student care a adaptat o operă de circulaţie în epocă (de circulaţie în teatrul popular *sau în cel cult* !) la necesităţile unei asemenea manifestări, glorie a studenţilor din tot Occidentul medieval şi modern. Dar această legendă interpolată este predecesoare pentru *Răzvan şi Vidra, Despot Vodă, Vlaicu Vodă, Apus de soare* şi pentru toate celelalte.

Nu trebuie uitat însă un alt aspect: **alegerea subiectului, a textului (rămas anonim), folosirea lui într-un turneu, tocmai în asemenea împrejurări istorice (Transilvania era deja în fierberea ce va culmina cu Revoluţia lui Horea) este posibil să aibă şi un subtext social, de nu cumva propagandistic**. Uciderea fără judecată (şi fără justeţe) a unui conducător român iubit de popor, arbitrarietatea acestui gest, consecinţă a opresiunii străine şi a trădării conaţionalilor era, s-o recunoaştem, o temă nu lipsită de rezonanţă pentru românii cărora li se adresau studenţii prin spectacolul lor. Să nu uităm că un alt exemplu de jertfă pentru neam şi credinţă din zona extracarpatică, cel al lui Brâncoveanu, a căpătat o foarte largă circulaţie în zonă, mai ales din perioada persecuţiilor religioase, fiind şi astăzi regăsit ca baladă, bocet, scenetă de teatru popular. Dovadă stă un moment din piesă, după uciderea domnitorului, când, după mărturia editorului,

*„Ar fi urmat ca soţia lui Grigorie să execute un cântec german, dar cântecul n-a mai fost scris, după care un ostaş o leagă, apostrofând-o: «Pentru **nemţie** au perit şi bărbatul tău şi tu cânţi nemţeşte ?»*[1]

ceea ce pentru cititorul neavizat are prea puţin sens (chiar dacă pâra mincinoasă vorbea de tratative secrete ale voievodului cu austriecii), dar care, pentru spectatorul român dinaintea vremii lui Horea trebuie să fi avut. Restul, cupletele, Baccus etc sunt pur camuflaj.

*

Sub specie conformist-modernă. Deocamdată însă, la începuturile teatrului profesionist, în lipsa unei trupe specializate – sau în lipsa încrederii autorităţilor în noua artă, evident cu prea mare impact de public – le revine amatorilor rolul de a croi cărări pe acet teritoriu *quasi*-virgin. Chiar binecunoscuta primă reprezentaţie teatrală în limba română, cu pastorala *Mirtil şi Hloe*, (prelucrată de G. Asachi după Jean Pierre Clovis de Florian, care dramatizase scrierea elveţianului Salomon Gessner) s-a bucurat de o „distribuţie" foarte selectă în epocă:

„Copiii boierului Ghica şi Sturdza au jucat rolurile în această piesă: aceştia erau: d-na Subin, născută Ghica, în rolul păstoriţei Hloe, prinţul Ghica în rolul păstorului Mirtil şi Costachi Sturza în rolul lui Lizis, închinătorul lui Amor."[2]

În 1816, Asachi avea douăzeci şi opt de ani. Stabilit de patru ani în Iaşi, el îşi ia foarte în serios rolul autoasumat de erou civilizator, nu numai în privinţa învăţământului tehnic şi a presei ori a atât de necesarei în epocă "inginerie hotarnică" (topografie, pentru cadastrarea atât de frecvent încălcatelor hotare ale proprietăţilor) ci şi în domeniul artei, şi mai ales al celei dramatice. Căci,

„În o epohă de străinomanie, la 1816 am fost înfiinţat ("cu cheltuiala sa", precizează Sandu Teleajen, nn.), un teatru de societate în casele răposatului hatman Constantin Ghica, boier generos şi iubitor de cultură. Actorii erau fii şi fiice acelor întâi familii carii reprezentau piese franţeze. Acestora am încredinţat întreprinderea, pe atunci sumeaţă, a face o breşă în acea

[1] *Id.*, p. 53 (Studiul introductiv al lui Lucian Drâmba).

[2] Sandu Teleajen, *Începuturile teatrului românesc la Iaşi. În vol. Teatrul Naţional Iaşi. 160 de ani de teatru românesc. 1816-1976.* Iaşi: Editura Junimea, p. 11 (fragmente reproduse din Sandu Teleajen, *140 ani de la primul spectacol în limba română*, 1922).

Scanned with CamScanner

străinomanie adresând limba patriei către inimi patriotice. [...] muza modestă s-au fost învăscut în veşminte câmpene şi [...] inimile s-au încântat şi auzul au început a se dumesnici[1] *cu limba ce până atunce o numeau dialect."*[2]

Din acele case nelocuite ale hatmanului Ghica, *„de peste drum de Mitropolie"*, Asachi a făcut "o adevărată fabrică", angajând pictori-decoratori, maşinişti, pictând cortina

„după un model adus de la Roma, înfăţişând pe Apolon cu Muzele, care întindea mâna Moldovii spre a o ridica."[3]

Dar nu este fiul preotului Lazăr Assakievicz iniţiatorul teatrului moldovenesc modern ca instituţie. Acestea se leagă, paradoxal, de dezastruoasa campanie rusă a lui Napoleon şi de un Ghica, fost candidat la tronul Moldovei şi care, în lipsa acestuia, se mulţumeşte cu statutul de director al tânărului teatru ieşean.

Printre „cei doisprezece franţuzi" (ofiţeri ai armatei napoleoniene răzleţiţi de armata franceză şi stabiliţi la Iaşi în 1813, după dezastrul de le Berezina), se număra şi Péllier, fost actor parizian la Palais Royal. Acesta, ajuns profesor de franceză la şcoala particulară a dascălului Kiriac, cu predare în limba greacă, instrui tinerii boieri în *„arta declamaţiunii teatrale"* şi organiză mai multe reprezentaţii de salon cu piese de Voltaire (*Moartea lui Cezar*) şi Alfieri (*Junius Brutus*). Aceştia, apologeţi ai libertăţii şi (a se vedea titlurile mai sus citate) ai răsturnării tiraniei, au făcut o impresie chiar *prea* bună în Moldova în care ideile tânărului secol începeau să circule.

Este de subliniat aici tactul agăi Asachi, care nu se opreşte, pentru prima reprezentaţie, la aceşti autori, prea „sediţioşi" pentru gustul stăpânirii, ci apelează la o **pastorală**, gen extrem de iubit în epocă (să nu uităm că şi producţia lirică românească prepatruzecioptistă era puternic aservită genului) şi la un autor cunoscut (tradus anterior de Beldiman) şi agreat de oamenii de cultură ai epocii. **Pieseta răspundea, aşadar, orizontului de aşteptare al publicului *protipendas*, dar nu contraria nici severitatea stăpânirii, aşa cum făcuseră elevii lui Péllier.** *Subtilă, deasemenea, alegerea protectorilor şi a distribuţiei, dintre familiile boiereşti (şi domneşti) cu reputaţie de interes pentru cultură şi idei liberale, pe de o parte, dar înrudite cu Scarlat Calimah, domnitorul, pe de altă parte.*

Teatrul modern al secolului al XIX-lea va debuta în Ţara Românească sub alte auspicii, acelea ale **triplei evenimenţialităţi** despre care am discutat. Nu este nevoie să revenim asupra datelor cunoscute privind începuturile teatrului românesc, cu sala de bal a Domniţei Ralu de la Cişmeaua Roşie şi cu sala de spectacole a lui Momolo, bogata rudă pe care o va moşteni I. L. Caragiale aproape un secol mai târziu (închiriind sala de spectacol, Momolo câştiga la fiecare spectacol, cu orice trupă, în orice limbă; v. *infra*), cu *Daphnis şi Chloe*, cu *Hecuba* etc. Ele se înscriu sub semnul emulaţiei patriotice româneşti de care pomeneam. Dar este productiv să mai zăbovim încă asupra teatrului modern prepatruzecioptist, aflat încă sub servitudinea evenimenţialităţii imediate (adică a ocazionalului) pentru a marca tranziţia mai puţin cunoscută a genului spre cristalizarea ulterioară.

În 1837 domnea la Bucureşti Alexandru (Dimitrie) Ghica,

„om bun, însă fără curaj [...] prieten al ţării dar mai mult încă al postului său"

după formularea unui istoric al epocii[4], ctitor al oraşului Alexandria, o domnie relativ

---

[1] A se domestici, a se deprinde.

[2] Gh. Asachi, *Mirtil şi Hloe.[...] Precuvântare*. În vol. *Începuturile teatrului românesc*. Bucureşti: Editura Tineretului, 1963, p. 49.

[3] Sandu Teleajen, *op. cit.* p. 10.

[4] I. C. Fillitti, *Domniile române sub Regulamentul organic, 1834-1848*. Bucureşti, 1915; ap. C-tin Giurăscu şi Dinu C. Giurăscu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi*. Ed. a II-a. Bucureşti, Editura Albatros, 1975, p. 564 ş.u.

Scanned with CamScanner

stabilă pentru acele vremuri (1834-1842), venit la domnie ca o soluție de compromis între cele două mari puteri care își disputau influența asupra provinciilor românești. Domnitorul pare a fi un amator de artă de calitate, deși nu prea avea încredere excesivă în cea locală, dovadă unele dintre măsurile anti-protecționiste ulterioare, care-l arată mai curând cosmopolit. La 30 august 1937, de Sf. Alexandru, în sala Momolo, bineînțeles, a avut loc un spectacol de gală în cadrul căruia

„s-a jucat un vodevil vesel în limba română, urmat de un balet cu actori și actrițe în haine naționale."[1]

Vodevilul în cauză, este, fie și involuntar, vesel (și cum altfel ar putea fi un vodevil ?!), dar... ***nu este vodevil***, lipsindu-i, în manuscrisul ce ne-a rămas orice formă de cuplet, cu excepția unei doine care este acolo pentru simpla culoare locală. Să admitem că avem de-a face cu o simplă imprecizie lexicală. Este vorba de așa-numita *Sărbătoare câmpenească. Pentru 30 august 1837* de I. H. Rădulescu, publicat ca atare în *„Curierul de ambe sexe" periodul I, nr. 6* din același an. Textul este de un simplism și de o flaterie dezarmantă, chiar și pentru epocă și autor. Este, propriu-zis, o idilă, căci

„Scena se socotește într-un sat din județul Gorj"[2]

mai precis într-un sat aflat odinioară sub oblăduirea prezentului domnitor (ca ispravnic și apoi caimacam al Craiovei). Să-i ascultăm pe localnici (citām extrem de selectiv din text):

COMAN – E ! ce mai veselii era acum – o fi douăzeci de ani – la isprăvnicat (de sfântul Alexandru, nn.), *când era coconul Alecu ispravnic ! [...] Ce mai om al lui Dumnezeu! Făcea dreptate creștinilor. Era bilșug pe vremea aia... [...] Ce ai isprăvit cu judecata ?*

STANCU – Am câștigat-o, Dumnezeu să dea bine lui vodă! [...] Am vorbit chiar cu vodă. I-am dat jalba în mână. M-a băgat în casă. Uite, stă cu tine de vorbă, nea Comane, și te descoase din fir până în ață; te întreabă de toate păsurile. Dar știi dumneata cine e vodă ? Tot auzeam: Alecu Ghica, Alecu Ghica. Nea Comane, e coconu Alecu, caimacanu. [...] Și-a schimbat hainele, și-a schimbat postu, dar firea tot aia. [...] Vezi, d-aia l-a făcut și Dumnezeu domn.

COMAN – Se cunoștea el de-atunci că o s-ajungă om mare ! [...]

CĂLIN – [...] carte frumoasă ca Lisăndria *n-am mai auzit ! Buni oameni a fost și Alisandrii ăștia ! Mă prind că și pă vodă tot Alisandru îl cheamă.*

*COMAN – Vezi bine, nu știi că era praznic la curte la Sfântul Alisandru când isprăvnicea coconu Alecu ? **Nici eu nu știam că Alecu va să zică Alisandru, dar am aflat-o atuncea**. Știți voi că azi e ziua lui ? [...]*

STANCU – [...] Daca e Sfântu Alisandru, ce mai stăm de vorbă ? Ai să bem și noi în sănătatea lui [...]

ȚĂRANII [...] – Să trăiască măria-sa coconu Alecu al nostru! (subl. ns.)"[3]

Oricât de ocazională ar fi piesa, e imposibil să iei în serios repetarea numelui domnitorului mai la două-trei propoziții; iar ideea că *oamenii de rând n-ar avea habar că Alecu este diminutiv al numelui Alexandru* este ilară dea dreptul. Dar personajele piesei, în bună armonie cu concepția epocii, erau „proștii", în etimologicul înțeles de 'cei simpli', oamenii de rând, sarea pământului, prea idioți să facă legătura între două noțiuni comune (deci cu atât mai mare nevoie având de „părinteasca ocârmuire"), dar curați la suflet și capabili de entuziasme de asemenea futilitate la adresa primului „hospodar".

Heliade s-a complăcut în poziția de „poet de curte" al lui Alexandru Ghica. Dar nici lingușirea simplă, nici starea rudimentară a gustului artistic al epocii nu sunt suficiente pentru a justifica jenantul servilism festiv al textului. Trebuie luat în considerație

[1] „Curierul românesc", 1937, 7 sept., nr. 34, p. 134.

[2] I. H. Rădulescu, *Sărbătoare câmpenească. Pentru 30 august 1837*. În vol. *Începuturile teatrului românesc*. București: Editura Tineretului, 1963, p. 154.

[3] *Id.*, p. 156, 160-161.

Scanned with CamScanner

şi factorul politic. *Alexandru Ghica este cel care a avut a se confrunta cu iniţiativele liberalizatoare ale lui Ion Câmpineanu, inclusiv cu „voiajurile" acestuia având ca scop atragerea atenţiei marilor puteri europene asupra situaţiei proviniciilor româneşti, ceea ce a dus la arestarea omului politic* (v. şi cunoscutul distih *Haideţi, fraţi, la Mărgineanu/Să-l scăpăm pe Câmpineanu*).

Dar Câmpineanu era şi unul dintre principalii membri fondatori ai *Societăţii filarmonice*. Dacă e să-l credem pe N. Filimon, competent comentator al fenomenului dramatic românesc (şi suntem înclinaţi s-o facem, apropierea cronologică acordându-i privilegiul cunoaşterii unor detalii care cercetătorului de azi – şi nu numai lui – îi lipsesc) la începuturi, în triada de interese Câmpineanu – Heliade – C. Aristia,

„Mărul discordiei, care aduse această nenorocire (dezmembrarea primei *Societăţi filarmonice*, nn.), *fu o medalie de aur proiectată de societate a se da prin vot membrilor societăţii care ar fi meritat mai mult. Se zice că Câmpineanu ar fi dorit să i se dea numai lui acea medalie şi de aceea începuse a lua ton de dictator; pe de altă parte iarăşi, principele Ghica, văzând cu ochi răi crescânda popularitate a Câmpineanului şi temându-se a nu ajunge printr-însa la tron* (subl. ns.), *aduse lucrurile astfel, încât I. Eliade şi C. Aristia îşi dederă demisiunea şi printr-aceasta totul se spulberă în vânt."*[1]

Afirmaţia este întrutotul credibilă, deşi are un parfum de *petite histoire*. Efortul de a-l atrage pe Heliade în gravitaţia Curţii domneşti este însă incontestabil.

Heliade este şi autorul (stabilit independent de către Paul Cornea şi Mircea Anghelescu) unui pamflet politic, în stilul celor deja discutate, ale lui Iordache Golescu. Textul, intitulat *Voiaj din Podul Mogoşoaii până în Ţigănia Vlădichii. Călătorie pe uscat şi pe mare. Comedie într-un act şi jumătate, compusă de însuşi actorii aceştii comedii*, este de o truculenţă verbală care spune multe despre autor. În el se parodiază intenţia aceluiaşi Câmpineanu (poreclit *Colonelu Câmp-n-am* şi *D. Caco*) de a ajunge la Constantinopol, pasămite, pentru a cere domnia. Simpla enumerare a personajelor este suficientă: mai apar în scriere doi „patrioţi soţi", *D. Glagore* şi *D. Ije* (literele G şi J în azbuchea veche, aşa cum Caco era corespondentul pentru C), doi poeţi, *Zi-c-am-scris-bine-că-te-tai* (Bolliac) şi *Gugorici* (Gr. Alexandrescu), un „francez republican", *D. Spârcsonvil* (Colson, fost diplomat francez la Bucureşti), un *Bălbuţ* care ar putea fi C. A. Rosetti etc.

Cum se vede, Heliade aplică adagiul *miscere utile dulci*: îmbrăţişând interesele domnitorului, nu ezită să-şi facă de râs propriii adversari politici şi literari. Dar poate că sensul interpretării era invers; **poate că Heliade se prevala de bunăvoinţa domnească întrucât aceasta îl ajutase să-şi înlăture adversarii politici; sau pentru a o face în perspectivă.** În orice caz, conflictul dintre autor şi foştii săi ciraci şi acoliţi, I. Câmpineanu şi Gr. Alexandrescu se agravase fatal.

Revenind la onomastica domnească, ea a produs obişnuitele rezultate, care nouă ne pot părea nesemnificative, dar în vreme erau considerate – sincer sau nu – manifestări de deosebită cinstire, a primi un cadou, fie şi inutil, din partea unei notabilităţi – domnitor, ambasador, autoritate imperială – echivala cu primirea unei decoraţii în zilele noastre; căci, în epocă, pe teritoriul Imperiului Otoman, decoraţiile nu existau:

„Pentru râvna depusă la organizarea acestei serbări, vornicul M. Cornescu, «directorul şi patronul trupei de operă» (?!) a fost răsplătit de domn cu ***o tabacheră de aur***"[2]

după cum informează „Curierul românesc" din 7 septembrie 1937, număr în care este făcut *compte-rendu*-ul manifestării (manifestare mondenă mai mult decât artistică, de aceea considerăm încă impropriu termenul de critică). Alte cheltuieli menţionate în arhivele

[1] N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*. Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. 175.
[2] Ap. Elena Grigoriu, *op. cit.* p. 23.

Scanned with CamScanner

Sfatului orăşenesc Bucureşti:

„3200 lei d-lui Frisch directorul teatrului pentru plata reprezentaţiei; 1600 lei d-lui Momolo pentru buget (chirie, nn.)*; 47 lei pentru o birjă, deci 4847 lei"*[1]

...Dacă a fost prevăzută şi vreo răsplată pentru autorul idilei, de către domnitor sau de către vornicul Cornescu, organizatorul manifestării, „foaia" lui Heliade nu menţionează (din modestie sau pentru că nu avea ce ?) Mai interesant ar fi de ştiut cine au fost interpreţii scenetei. Trupa germană care concesionase sala, condusă de numitul domn Frisch – greu de crezut. Ca şi sigur, a fost vorba de tinerii învăţăcei ai Societăţii Filarmonice, sub direcţia – şi, probabil, folosind baletul şi figuraţia – lui Frisch.

Dacă, însă, Heliade nădăjduia, prin această *captatio benevolentiæ*, să câştige atenţia domnului faţă de tânăra *Societate filarmonică* reînfiinţată, aşteptarea sa va fi profund dezamăgită. Alexandru Ghica *va retrage aproape imediat subvenţia bugetară acordată acesteia şi o va atribui susmenţionatei trupe germane stabilite provizoriu la Bucureşti*, cu remarcabil succes (de unde, glossele lui Dinicu Golescu şi disputa personajelor lui Facca asupra subiectului). Făcu acest gest, după mărturisirea contimporanilor,

„cu scop de a paraliza influenţa Câmpineanului şi a surpa totodată şi teatrul."[2]

Iar egoismul domnitorului, mai mult decât imperativul menţinerii ordinei, făcându-l să trateze cu excesivă severitate mişcările tineretului (printre care străluceau deja Mitiţă Filipescu şi Nicolae Bălcescu), Obştească Adunare va presa abandonarea tronului de către acesta la 7 octombrie 1842.

Eliberat din închisoare, Ion Câmpineanu va deveni un moderat, automarginalizându-se. Guvernul provizoriu instalat la 14 iunie 1848 îl va chema, totuşi, în rândurile sale, ca ministru al Dreptăţii. În această postură, Câmpineanu

„a oscilat între poziţia elementelor moderate şi a celor de dreapta"[3]

făcând, de obicei, front de opinie cu Heliade, fostul adversar. Vremea face şi desface.

În 1862, republicând textul în „Curierul românesc", I. H. Rădulescu îi adaugă câteva note justificative, dorind să prezinte această operă de circumstanţială linguşitorie ca pe un manifest progresiv şi... subversiv:

„În această mică dramă câmpestră ce se scrise ca un omagiu pentru câte făcuse şi se spera să mai facă acest domn, s e c o p r i n d î n a c o p e r i t m u l t e d i n i d e i l e a c e l e i e p o h e. (subl. ns.)"

El face chiar o listă cu unsprezece puncte de argumentaţie progresistă, începând cu *„I. Căderea protectoratului exclusiv. II. Egalitate înaintea legii. III. Emanciparea ţiganilor."* şi terminând, cam ca la Islaz, cu *„XI. Ordine, tact şi timpul necesari şi prudenţă."* Tact, tergiversare şi prudenţă, ideile „în acoperit" înaintate ale acelei epoci! Tentativă deşartă, evident. Dar cât de fascinantă este pentru noi această vacilanţă de caracter al marelui om de cultură, această pendulare între progresism şi reacţionarism, între avânt pe de o parte, *„tact şi prudenţă"* pe de alta, pendulare numită de el *"equilibriu între antiteze"*. S-ar zice că în el coexistă lirismul şi înflăcărarea faţă de cauza libertăţii, preluate de la mama sa grecoaică, la un loc cu spiritul conformist şi represiv al ofiţerului de poliţie Ilie Rădulescu.

---

[1] *Arhivele Statului Bucureşti, Vornicia din Lăuntru*, dosar 3683/1837, foaia 11; ap. Elena Grigoriu, *op. cit.* p. 24,

[2] N. Filimon, *op. cit.*, p. 175.

[3] C. Vlăduţ, *Ion Câmpineanu*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1973, p. 191.

Scanned with CamScanner

*

Sub specie naţională şi estetică. Textul dramatic al patruzecioptiştilor a fost sub incidenţa evenimenţialului în toate trei sensurile mai sus discutate. Oameni de cultură binecunoscuţi ai epocii nu pregetă nici o clipă atunci când li se spune că teatrul românesc are nevoie de un repertoriu românesc. Progresişti cu înclinaţie pentru condei, cum sunt C. Negruzzi, Alecu Russo, V. Alecsandri, oameni de teatru precum Iorgu şi Costache Caragiale sau Matei Millo, chiar şi un politician cu seriozitatea şi lipsa de umor a lui Mihail Kogălniceanu nici nu ezită să se „apuce de teatru". Traduceri, localizări, originale mai timide şi mai stângace, apoi tot mai sigure şi mai abile se vor revărsa la simpla cerere în portofoliile celor două teatre naţionale nou înfiinţate, din Bucureşti şi Iaşi.

Avem, aşadar, un prim nivel al evenimenţialităţii: ***necesitatea***. Alecsandri iese din discuţie, preocupările sale literare fiind deja marcante; Millo deasemenea, fiind direct interesat. Dar oameni de cultură şi oameni politici de talia lui Negruzzi şi Kogălniceanu, fără pasiunea ficţiunii dramatice, ori a lui Russo, fără interes pentru teatru, *au văzut că e nevoie de un repertoriu românesc pentru un teatru românesc şi, fără să-şi pună prea multe întrebări, fără altă experienţă în domeniu decât aceea de spectator şi, eventual, cititor de teatru, au trecut la scris*. Mai târziu, încântaţi de aceste *„păcate ale tinereţilor"*, le-au mărturisit cu acel amestec de ruşine şi mândrie încercat la amintirea unei aventuri. Trebuiau piese de teatru în limba română, şi au fost scrise. Sau, măcar, adaptate, „naturalizări", „localizări", cum li se spunea. Este bine să zăbovim puţin asupra lor.

Nu sunt de neglijat aceste prime încercări. Au adaptat şi au tradus cei ce le-au semnat în româneşte – da. Cum altfel să-şi însuşească o meserie cu totul necunoscută ? În Franţa, în Italia, Spania, Anglia, Germania chiar, meseria de autor de teatru era deja multiseculară; sancţionarea rapidă şi severă a publicului profesionalizase acest „felibrism" până la stăpânirea perfectă de către autori a tuturor resorturilor şi efectelor de scenă. De aici, acea perfectă maşinărie de vânturat nimicuri graţioase care a fost teatrul de bulevard. **La noi trebuiau arse etapele, realizată din mers o sincronizare în materie de profesionalism, ajutat publicul să se formeze întru noul gen; şi, pe deasupra, totul avea, trebuia să aibă, acel sens patriotic *quasi-„neconştiut"* în faţa căruia avea să se încline Eminescu.**

Începând cu *Mirtil şi Hloe*, cu traduceri din anticii greci, din Voltaire sau Alfieri, teatrul românesc se punea sub auspicii clasice. Marea problemă rămânea însă tot ***orizontul de aşteptare*** (vector – de sus în jos), de fapt, ***factorul referenţial***. Să faci apostrofe tiraniei şi să îndemni la răsturnarea ei era un gest riscat în provinciile române aflate încă la cheremul stăpânirii turceşti, şi încă într-un Imperiu Otoman care îşi vede limpede apropiatul soroc al destrămării, de unde şi sporita suspiciune. Nici influenţa Imperiului Ţarist, subminator al celuilalt politiceşte, dar simbolic pentru puţina receptivitate la nou, pentru reacţionarismul său, nu a avut darul de a îmblânzi stăpânirea în faţa ideilor liberale, republicane şi reformatoare ale secolului. Iar atenţia maximă era îndreptată asupra acelor *mass media* care erau atunci navele-amiral ale opiniei publice: **presa** şi **teatrul**.

Or, presa este primordialmente informare şi persuasiune, formare de opinie, teatrul este *artă*; şi încă artă *mediată de existenţa unui text-suport şi de înţelegerea unui public*. Nevoia cea mai stringentă o reprezenta, aşadar, crearea – dacă nu (încă) a unei dramaturgii naţionale, cel puţin *a unui repertoriu adecvat publicului fără mare experienţă estetică în domeniu*. Începuturile cu traduceri şi localizări vor pregăti terenul dramaturgiei originale, inducând publicului obişnuinţa frecventării teatrului românesc, ca gest de cultură

Scanned with CamScanner

şi patriotic. Vasile Alecsandri remarcă *avant-la-lettre* complicaţiile generate de nevoia de adecvare la orizontul de aşteptare estetică al unui public fără tradiţie, atunci când remarcă:

*„[...] **trei** lucruri sunt de creat pentru a se dobândi un rezultat satisfăcător: **1. limba, 2. giocul actorilor şi 3. educaţia publicului.*** (subl. aut.)"[1]

Şi, nu în ultimul rând, să nu uităm că aceste probleme legate de originalitate, paternitate, *copyright* ce ne preocupă pe noi nu aveau nici o relevanţă pentru epocă, în care nu conta noţiunea de proprietate, cât circulaţia ideilor.

Educaţia publicului era lucrul cel mai de seamă, ***pregătirea acestor spectatori, puţin ştiutori de carte, să perceapă corect şi să judece drept faptul de artă dramatică necesitând combinaţii dedalice în Moldova lui Calimah.*** Pentru început, popasul trupelor străine a deschis **gustul** pentru gen. Interpretând texte şi arii în limbi de circulaţie europeană (italiană, germană, franceză apoi), ele erau relativ scutite de furcile caudine ale cenzurii, autorităţile necunoscând temeinic (sau deloc) respectivele limbi şi mergând pe ideea că nici publicul n-are habar. Desigur, faza următoare a fost **traducerea**. Dar aceasta mai curând a pervertit gustul pulblicului decât l-a format, fiind făcute de persoane care cunoşteau, poate, limba în care era scris originalul, dar prea puţin, pe cea română deloc şi necunoscând nici măcar parţial noţiunea de *'idiomatic'*, de *structură frazeologică, locuţiune, sens contextual*, încât

*„Limba întrebuinţată pân-acum de traducătorii dramelor franceze şi germane este **o macaronadă ridicolă şi indigestă care displace auzului şi nimiceşte interesul pieselor**, fie cât de bine giucate* (subl. ns.). *Toate personagele vorbesc acelaşi jargon bursuflat: marchezul ca ciobotarul, princesa ca spălătoriţa, cardinalul ca vezeteul, împăratul ca bucătarul etc. şi, graţie ignoranţei traducătorilor, toţi rostesc fraze tâlcuite cuvânt de cuvânt de pe acele din limbi străine: astfel auzi pe o tânără cochetă pariziană zicând că a primit un pui de găină (elle a reçu un poulet*[2]*) sau pe un student exclamând: Ce chesea!...ceea ce-mi cânţi nu e decât o raţă (quelle blague!... ce que tu me chantes là n'est qu'un canard*[3]*)* (subl. aut.)"[4]

Astfel încât hotărârea de a „naturaliza" piesele străine, departe de a fi un gest de snobism sau o servilă adulare a unor originale mediocre, a fost o iniţiativă sănătoasă, în orice caz, următorul pas logic întru pregătirea publicului pentru receptarea adevăratului repertoriu naţional. Piese franceze şi germane de mâna a doua au devenit excelente piese româneşti, clasice ale genului.

Au fost adaptări multe dintre cele mai respectabile „pietre de hotar" ale dramaturgiei româneşti; vom enumera dintre ele numai *Muza de la Burdujăni* (după *La Sappho de Quimpercorentin ou Il ne faut pas courir plusieurs lièvres à la fois* de Théodore Leclercq) de unde Negruzzi preia până şi numele unui pseudo-personaj, unul dintre cele trei roluri interpretate de actorul travestit (*Turlupini*, nume amintind de o mască a *Commediei dell'Arte*), *Cârlanii* de acelaşi autor, după un original francez necunoscut[5]; deasemenea *Kir Zuliaridi* de V. Alecsandri – adnotată de autor la publicare ca *Le tigre de Bengale, par Ed. Brisebare et Marc-Michel* –; *La Demoiselle à marier* a lui Scribe devine

[1] V. Alecsandri, *Prefaţă*. Din *Opere complete, partea I. Teatru.* Bucureşti, Editura Minerva, 1876, vol. V, p. XI.
[2] Bilet de dragoste împăturit într-un anume fel, triunghiular, de unde numele.
[3] Confuzie gravă între fr. *blague* – lit. 'pungă sau chisea de tutun' şi fam. 'glumă', 'farsă'; respectiv între fr. *canard* – lit. 'raţă' şi fam. 'minciună', 'exagerare', 'gogoşi'.
[4] V. Alecsandri, l. cit.
[5] Ap. Liviu Leonte, *Constantin Negruzzi*. Bucureşti: ed. cit., p. 155.

Scanned with CamScanner

Piatra din casă; *L'Oiseau de passage*, a lui Bayard, devine *Sfredelul dracului*, nu puţin ancorată în realitatea românească imediată, fondul subiacent al comediei de situaţii în cauză fiind „dreptarii", adică evreii care îşi dobândiseră naturalizarea ca participanţi la Războiul de Independenţă. Alecsandri, care a dovedit în repetate rânduri un antisemitism rece şi „*neslăbit*", cum ar fi spus el însuşi, se arată cu simpatie tolerant la adresa acestora din urmă. Şi exemplele ar putea continua.

Să examinăm comparativ o asemenea „localizare", *Le Gendre de M. Poirier*, de Émile Augier şi Jules Sandeau, devenită sub pana lui Alecsandri *Ginerele lui Hagi Petcu*, pentru a decela particularităţile procesului de localizare – poate acest termen este cel mai potrivit – care a generat atâtea opere aparţinând acum de drept dramaturgiei româneşti.

Piesa este consacrată unei practici curente în epocă, atât în Franţa cât şi în Moldova, aceea de a sacrifica tinerele fete din burghezie şi negustorime ambiţiilor – sau cel puţin snobismului – părinţilor lor. Ne amintim că şi Molière explorase tema în categorialul său *Burghez gentilom*. O fiică de burghez, aşadar, lua în căsătorie, la insistenţele paterne, un nobil scăpătat, care, pe lângă datorii şi aroganţa castei sale, aducea în căsnicie o frivolitate structurală şi un nedisimulat dispreţ pentru „mezalianţa" consimţită, care îl fac să intre în conflict cu soliditatea principiilor burgheze. De-a lungul acţiunii, acesta va înţelege, pocăit, de partea cui se află superioritatea de caracter, admiţând soliditatea unor principii pe care fusese învăţat să le dispreţuiască; *nu mai puţin, la origine, mariajul a avut drept cauză ambiţiile de parvenire politică ale tatălui-socru*. Să notăm şi faptul că experienţa tristă reprezenta şi o lecţie pentru parvenitismul tatălui; ***despre suferinţele sărmanei fete strivite între cele două tipuri de ambiţii ni se spune prea puţin.***

Aşadar, Gaston, marchiz de Presles şi Hector, duce de Montmeyran vor deveni Prinţul (?) Radu Movilă şi vărul său Ştefan; Monsieur Poirier, *„ancien marchand de draps"* va deveni *"bogasierul"* Hagi Petcu, Antoinette, fiica stâmbarului va deveni Adeluţa, iar Verdelet, prietenul inseparabil al familiei şi naşul fetei va deveni, cu foarte puţină imaginaţie, Verdulescu, păstrând aceleaşi determinante de stare civilă.

Tocmai această puţină imaginaţie ne îndeamnă a opina că *aceste naturalizări nu erau întrutotul străine publicului, el urmând a recunoaşte personajul, numindu-se el Turlupini, sau Verdelet/Verdurescu, eventual în interpretarea aceluiaşi actor, în variantele paralele jucate de trupa franceză şi cea română în aceeaşi stagiune*. C. Caragiale este martor[1] că, nu arareori, o piesă jucată de o trupă franceză, germană, etc, era urmată, pe aceeaşi scenă, de varianta românească, tuturor inteligibilă (la cererea publicului, îndrăznim a opina, sau scontându-se pe curiozitatea lui de a vedea şi auzi în româneşte o piesă despre care auzise vorbindu-se sau pe care o înghiţise în original, fără să priceapă mare lucru).

Traducerea originalului francez se face, în cea mai mare parte, aproape de textul francez. Să examinăm, în acest sens, una dintre cele mai de efect scene ale piesei, aceea în care între socru şi ginere are loc explicaţia privind dorinţa celui dintâi de a avansa socialmente şi politiceşte, ajungând în Parlament, prin intermediul ginerelui său:

Le Gendre de M. Poirier (act III, sc.3)	**Traducerea literală a originalului francez**	***Ginerele lui Hagi Petcu*** (act II, sc. 3)
„GASTON – Arrive, donc, Hector! arrrive donc! – Sais-tu pourquoi Jean Gaston de Presles a reçu	GASTON – Vino, Hector, vino repede ! – Ştii de ce Jean Gaston de Presles a primit trei răni de archebuză în	*„RADU – Vin' degrabă, Ştefane, aleargă... Ştii tu pentru ce aprodul Purice, în războiul cu*

[1] Vezi C. Caragiale, *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*. În vol. *Primii noştri dramaturgi*. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960, p. 165-166.

Scanned with CamScanner

trois coups d'arquebuse à la bataille d'Ivry[1]? Sais-tu pourquoi François Gaston de Presles est monté le premier à l'assault de La Rochelle[2]? Pourquoi Louis Gaston de Presles s'est fait sauter à La Hogue[3] ? Pourquoi Phillippe Gaston de Presles a pris deux drapeaux à Fontenoy[4] ? Pour-quoi mon grand-père est mort à Quiberon[5] ? C'était pour que M. Poirier fût un jour pair de France et baron !	bătălia de la Ivry ? Ştii de ce François Gaston de Presles a fost primul care a escaladat fortăreaţa La Rochelle ? Pentru ce Louis Gaston de Presles s-a lăsat aruncat în aer în lupta de La Hogue ? Pentru ce Phillippe Gaston de Presles a cucerit două drapele la Fontenoy ? De ce bunicul meu a murit în lupta de la Quiberon? Pentru ca dl. Poirier să ajungă într-o zi pair al Franţei şi baron !	*ungurii pe Siret, au fost poreclit Movilă de Ştefan-Vodă ?... Ştii pentru ce hatmanul Ştefan Movilă au murit vitejeşte luptând-se cu turcii la Războieni ?... Ştii pentru ce pe tronul Moldovei au domnit strămoşi de-ai noştri Movileşti ?... Pentru ca în anul de la Christos 1866, Hagi Petcu să devie senator !...*
LE DUC – *Que veux-tu dire ?*	DUCELE – Ce vrei să spui ?	ŞTEFAN – *Ce voieşti să zici ?*
GASTON – *Voilà le secret du petit assaut qu'on m'a livré ce matin.*	GASTON – Iată secretul micului asalt dat azi dimineaţă asupra mea.	RADU – *Iaca secretul asaltului ce-am sus ţinut azi-dimineaţă, din partea lui Hagi Petcu cu tot neamul lui.*
LE DUC – *Je comprends.*	DUCELE – Pricep.	ŞTEFAN – *Pentru ca să te facă a întra în serviciu ?... înţăleg acum!...*
POIRIER – *Savez-vous, monsieur le duc, pourquoi j'ai travaillé quatorze heures par hour pendant trente ans ? pourquoi j'ai amassé, sou par sou, quatre millions, en me privant de tout? C'est afin que M. le marquis Gaston de Pres-les, qui n'est mort ni à Quiberon, ni à Fontenoy, ni à La Hogue, ni ailleurs, puisse mourir de vieillesse sur un lit de plume, après avoir passé sa vie à ne rien*	POIRIER – Ştiţi dv., domnule duce, de ce am muncit paisprezece ore pe zi timp de treizeci de ani ? De ce am adunat, ban cu ban, patru milioane, lipsindu-mă de toate ? Pentru ca marchizul Gaston de Presles, care n-a murit nici la Quiberon, nici la Fontenoy, nici la La Hogue, nici altundeva, să poată muri de bătrâneţe pe o saltea de puf, după ce-şi va fi petrecut viaţa	PETCU – *Ştii, beizade, pentru ce am lucrat 30 de ani din viaţa mea ? pentru ce am adunat para cu para 100000 de galbini, lipsindu-mă de multe plăceri ?... pentru ca pan evghenia-sa beizade Radu Movilă, care nici s-au luptat cu ungurii pe Siret, nici au murit la Războieni, nici au domnit în ţara Moldovei, să poată muri de bătrâneţe, pe-un crivat*

[1] *Ivry* – bătălie în care, la 14 martie 1590, viitorul rege Henric al IV-lea a învins armata ligii anti-hughenote.

[2] *La Rochelle* – cunoscută fortăreaţă, ultim bastion al rezistenţei calviniste, cucerită de trupele Cardinalului de Richelieu în 1628.

[3] *La Hogue (La Hougue)* – port din Normandia, unde francezii conduşi de Tourville au învins flotele Olandei şi Angliei în 1692.

[4] *Fontenoy* – localitate belgiană, unde francezii (conduşi de mareşalul de Saxa şi de Ludovic al XV-lea) au învins în 1745 coaliţia anglo-olandeză.

[5] *Quiberon* – localitate bretonă unde o mică armată de emigranţi (legitimişti) a debarcat în 1795, încercând organizarea unei ofensive anti-directoriale. Au fost învinşi; 748 dintre ei a fost împuşcaţi la d'Auray.

Scanned with CamScanner

faire.	nefăcând nimic.	*moale, după ce-şi va petrece viaţa în trândăvie*
LE DUC – Bien repliqué, monsieur!	DUCELE – Bine răspuns, domnule.	*ŞTEFAN – Bravo... bine ai replicat, domnule Petcu.*
GASTON – Voilà qui promet pour la tribune."[1]	GASTON – Asta e promiţător pentru discursurile viitoare.	*RADU – Are apucături de orator... şi se pregăteşte pentru Senat."*[2]

Am fi însă nedrepţi dacă am afirma că nu avem de-a face decât cu o adaptare facilă şi servilă a originalului. Din chiar expunerea comparativă de mai sus rezultă o rearanjare a materialului dramatic. Din cele patru acte ale comediei franceze, Alecsandri a făcut o *„comedie în 2 acte"*, mai potrivită ca structură cu încă nerăbdătorul public moldav. Dincolo de a prescurta replicile, autorul român le-a extins frecvent, adăugând nu numai fraze de efect, dar şi propriile sale comentarii, inspirate, s-ar zice, de lectura textului francez. Iată un alt exemplu. Tata-socru, contrazis şi ridiculizat în ambiţiile sale, ia măsuri punitive de reducere a cheltuielilor, pe care le comunică nobilului ginere. Printre acestea – închirierea etajului unde stă tânăra pereche şi a unor atenanse. Punem din nou faţă în faţă originalul francez şi varianta românească, subliniind adaosurile lui Alecsandri:

Le Gendre de M. Poirier (act III, sc.3)	**Traducerea literală a originalului francez**	**Ginerele lui Hagi Petcu** (act II, sc. 3)
„GASTON – Et où comptez-vous me loger ?	GASTON – Şi pe mine unde vă gândiţi să mă cazaţi ?	*„RADU – Şi eu... unde-oi şedea ?*
POIRIER – Au deuxième; l'appartement est assez vaste pour nous contenir tous.	POIRIER – La etajul doi; apartamentul este destul de vast să încăpem toţi.	*PETCU – Dedesubt, în rândul de gios... împreună cu mine... departamentul e încăpător*
GASTON – L'arche du Noé !	GASTON – (Ca în) arca lui Noe !	*RADU – A fi... ca corabia lui Noe... **unde era tot soiul de dobitoace ?***
POIRIER – Il va sans dire que je loue les écuries et les remises.	POIRIER – E de la sine înţeles că închiriez şi grajdurile şi remiza (trăsurilor).	*PETCU – **Precum zici nu numai frumos, dar şi cu ştiinţă de Sfânta Scriptură... Asemenea** am de gând să închiriez şi grajdul... şura*
GASTON – Et mes chevaux ? vous les logerez au deuxième aussi ?	GASTON – Şi caii mei ? Tot la etajul doi îi veţi caza ?	*RADU – Dar caii mei ?... **unde ai de gând să-i pui ?** Tot în apartamentul de jos ?*
POIRIER – Vous les vendrez."	POIRIER – Îi veţi vinde.	*PETCU – **De vreme ce-i corabia lui Noe... ar avea loc... însă îi vei vinde mai bine, ca să nu te stinghereasca."***

Să recunoaştem că adaosurile româneşti au hazul locului şi actualizează mai mult vocea auctorială decât pe cea a eroului, ele sunând mai mult a comentarii de lectură ale lui Alecsandri, un gen de „mustăciri" cum am întâlnit şi în alte piese, ba şi în proza sa.

Altminteri, este de spus că în adaptarea lui M. Poirier la Hagi Petcu, Alecsandri nu este extrem de inspirat. În dorinţa de a-l face cât mai pitoresc publicului contemporan, el nu numai că schimbă datele personajului, dar şarjează inutil.

---

[1] Émile Augier & Jules Sandeau, *Le Gendre de M. Poirier. Comédie.* Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs, 1935, p. 82-83.

[2] V. Alecsandri, *Opere VI. Teatru.* Bucureşti: Editura Minerva (col. *Scriitori Români*), 1979, p. 236.

Scanned with CamScanner

Poirier este unul dintre acei negustori ursuzi şi vicleni, pentru care ambiţia de a lua parte la treburile statului este o ruşinoasă obsesie, instrumentalizată ca un adevărat negustor. Dar este sec, dur, cu pusee de furie, ceea ce îl face ocolit de cei din preajmă: pe scurt – un urs, cum se spune în franceză.

Hagi Petcu este un oriental, mult mai expansiv, mult mai sentimental, ceea ce invalidează multe replici ale piesei şi face, de exemplu, improbabilă sfiala enunţată a fetei, ezitarea de a-i comunica problemele ei. Deasemenea, umilinţa (poate prefăcută) cu care se adresează ginerelui, ca şi locul şi timpul acţiunii, fac incredibilă repetata afirmaţie a personajului că ar fi un liberal. Dincolo de aceste detalii, relativ substanţiale, nu avem nici o incongruenţă de structură.

Dar unde devine foarte improbabil Alecsandri este în domeniul limbii. Monsieur Poirier vorbeşte franceza corectă a negustorului parizian, fără exagerări lexicale de nici un tip. Pe Hagi Petcu autorul îl obligă să folosească un jargon greco-turcizat, de-a dreptul obositor pentru urechea ascultătorului: *„**kykloforia**-i bună pentru sănătate”* (mersul pe jos, exerciţiul fizic); *„borşul e **stomahikon**”* (ajută digestia)”; *„de vreme ce vărul **evgheniei** voastre v-au **proskalisit**, nu încape nici o **aporie**”* (dacă vărul dv. v-a invitat, nu e nici o problemă, nici o dificultate); *„**eksighiseşti** lucrurile cu **tropos**”* (analizezi, explici lucrurile cu pricepere, cu miez); *„în ochii mei numai omul cu merite şi cu **iskiuzarlâc** la treabă are **ipolipsis**”* (pricepere; căutare); *„Eşti un nerecunoscător, un **adiafor** fără **ithiki**”* (un nepăsător lipsit de simţ moral) etc. etc.

Evident, Alecsandri aplică aici o reţetă cunoscută, verificată la public, vorbirea post-fanariotă, împestriţată cu asemenea barbarisme improprii limbii române, limba acelor *ton patera* (părinţii; p. ext. ‘moşnegii’, ‘învechiţii’) de care făcea mare haz spectatorul vremii lui Cuza. Dar ceea ce li se potrivea lui Grigore Bârzoi, lui Tachi Lunătescu, lui Sandu Napoilă, boieri mai mari sau mai mici, este lovit de improbabilitate în gura unui negustor.

Subtilităţile limbii greceşti erau totuşi ale oamenilor cu educaţie, ale protipendadei, bună cunoscătoare (şi, frecvent, nativă vorbitoare) de limbă greacă. În gura unui negustor liberal – fie el cât de hagiu, adică de călător la locurile sfinte – sună pretenţios şi mult prea învechit; am văzut că elina era limba *ridiculizării* negustorilor consideraţi parveniţi, tocmai datorită elitismului ei. Intenţia era, evident, să creeze un contrast cât mai mare dintre umilul socru şi modernul şi mondenul ginere. Rezultatul este cel contrar, în sensul că abia îl face şi mai puţin credibil pe „prinţul” Radu Movilă.

Căci arhondologia principatelor, după modelul bizantin, nici nu accepta decât două trepte de nobleţe: boierii propriu-zişi, fără funcţii în ierarhia curţii sau în administraţia ţinuturilor, stăpâni fiecare pe domeniul/domeniile sale, şi boierii *„divaniţi”*, chemaţi de un domn sau altul „în slujba ţării”, boierii curţii (postelnic, hatman, spătar, logofăt, vistiernic, stornic, armaş, comis etc), *„huzmetarii”*, cum li se va spune mai târziu (de la *‘huzmet’*, turcism însemnând, am văzut, funcţie, însărcinare, numire, mai apoi, concesionare) adică *protipendada* urmată de boierii *de starea a doua, a treia*. De la cronicari ştim că una dintre primele griji ale domnitorului nou numit era să-şi alcătuiască sfatul domnesc, numind în funcţii pe boierii credincioşi, apropiaţi, rude sau cărora le era dator cu favoruri:

„După ce au sosit Dumitraşco-vodă (Cantemir – nn.) *în Iaşi, după obiceiu a tree zi au boierit boierimea”*[1]

zice Ion Neculce, continuând cu înşiruirea funcţiilor noului „guvern”, cum i-am zice astăzi, *divan*, cum i se spunea pe atunci. Tautologia din text ilustrează clar cele două sensuri implicate de noţiunile de ‘boier’ şi ‘boierime’.

[1] I. Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei* Cap. XIX. În *Cartea cronicilor*. Iaşi: Editura Junimea, p. 482.

Scanned with CamScanner

Alecsandri însuşi, Negruzzi, Millo şi ceilalţi patruzecioptişti, boieri şi democraţi, au făcut mare haz de nobilimea vremii lor, care împrumuta titluri de circumstanţă străine de spiritul locului, din simplu snobism. Au ironizat-o pe Baroneasa Chiriţa Bârzoi (care explica progeniturii sale că el, Guliţă, e baronaş, iar *„babaca e baronoi"*), pe contele Tazleo, pe contesa Hoaţancovici etc. *Cu atât mai puţin îşi face efectul aici „adiaforia", cum i-ar zice socrul postăvar, dispreţul pentru politică şi funcţii publice al prinţului Movilă, cu incontestabilă origine modestă, pe deasupra şi* ***provenind dintr-una dintre familiile „nobiliare" care, în istoria Moldovei, nu s-a dat în lături de la nici un fel de intrigi şi josnicii în lupta pentru tron.*** Ceea ce avea înţeles deplin în textul francez e lovit aici de artificialitate, de neverosimil.

Dar poate că tocmai această neverosimilitate răspundea într-un mod ciudat orizontului de aşteptare al publicului, obişnuit cu înjghebări de piese şchioape, pline de marchizi şi duci ciudaţi, de contese şi prinţese model, fiind pe deasupra şi o specie intricată de gest patriotic: adică, de ce marchizul Gonzalv şi prinţesa Bianca ? Ce, noi nu avem familii nobile, beizadele ale foştilor domnitori, cărora să le spunem prinţi şi contese ?! Oricum ar fi, grecizarea excesivă a vocabularului unui *„bogasier"* ('negustor de ţesături', 'postăvar', '*bogasiul*' fiind un postav subţire folosit de regulă pentru căptuşeala giubelelor) este hazardată şi scade meritul piesei.

Dar unde Alecsandri bate recordul în materie de concesie făcută gustului public, este în scena „dedicată" celor doi creditori. În piesa franceză, corespunzând realităţii momentului, creditorul prinţului este sobrul domn Chavassus, perfect în uscăciunea sa sufletească, vorbind corect şi purtându-se cu o seriozitate exact adaptată rolului său de creditor al „marilor familii", având tot interesul să-şi facă prezenţa cât mai puţin simţită şi eficienţa cât mai sporită, pentru a mai fi chemat şi altădată. Cei doi autori nu au insistat asupra personajului, căci, în ciuda adoptării cămătarului de către literatura realistă, subiectul era considerat încă *du plus mauvais goût* ca temă de discuţie generală, cu atât mai mult *„pe"* teatru. Alecsandri, din considerente de pitoresc, dar şi răspunzând unei idiosincrazii interioare, nu rezistă să nu creeze o „scenă de gen", inserată fără legătură cu acţiunea, un fel de *intermezzo* satiric chiar în punctul culminant al acţiunii. Pentru că aceşti creditori se numesc Şloim şi Şafer.

Aceştia apar, profitând de scena goală, precum bufonii shakespearieni şi încep să-şi spună cu inocenţă istoricul înşelătoriilor pe care le-au făcut de când au venit, unul din Bucovina austriacă, altul de la Nijni-Novgorod, trecând de la statutul de negustor ambulant de *„mere murate"*, respectiv *„perge putrede"* la acela de bancher de casă mare. Scena nu are nici o logică şi nici nu doreşte să aibă; este o simplă consemnare a două portrete tipice (a se vedea şi la fel de generica denominaţie, mai curând porecle decât nume reale), spre satisfacţia celor care avuseseră de-a face cu asemenea creditori şi a negustorilor cărora comerţul israelit le făcea deja serioasă concurenţă (v. şi I. L. Caragiale: *„In Iaşi n-avem nici un negustor român, nici unul !... [...] Şi cu toate aceste toţi faliţii sunt jidani !"*) Culmea comicului de limbaj o constituie explicarea într-o transcriere moldo-idiş a structurii şi modului de funcţionare al unei carabine (precizăm că varianta în româneşte îi aparţine chiar lui Alecsandri, inserată fiind la subsolul textului dramatic):

„ŞLOIM – [...] Nu horji: Eh vel dir a mul zugn ! A carabin ist a zoi a dinghi vus hat a lifki; hertn. a koilbîn, an der saat a panafki, intn a entiskes; oibîn a kogăţihi. Ţiust di dran ebs a kighilke, a proh ind ebs a klaţkes, ind macht di entiskes a ştos; entiskes maht plosk; der

„ŞLOIM – Ascultă dar; eu ţi-oi spune ! Carabina este un obiect, care are ţeavă, jos un pat, la o parte o tigăiţă, dedesubt limba şi sus cocoşul. Dacă pui un glonţişor, iarbă de puşcă şi câlţi şi faci limbei o mişcare, limba face plosc,

Scanned with CamScanner

kogălţihi trosk, ind der lifki e grois hermider, und di bist toid vi a hind !

cocoşul trosc şi ţeava produce o mare detunare şi cazi mort ca un câne.

ŞAFĂR (spăriet, cade pe scaun) – *Ai, vei mir ghevalt !"*

ŞAFĂR – Ah, vai de mine !"[1]

Textul, repetăm, nu are nici o legătură cu nimic: în replica anterioară Şloim l-a acuzat pe Şafăr că a fost telal, vânzând haine vechi şi carabine ruginite, iar acesta a protestat că nici habar n-are ce-i aceea carabină. De ce o asemenea controversă autodelatoare într-o casă mare unde au interesul să pară cât mai respectabili şi să nu fie surprinşi povestindu-şi afacerile vechi ? E o scenă de gen, dar extra-text, ca ruptă de restul piesei.

Nu are descrierea carabinei nici măcar funcţia de „fiziologie", ca în prima parte amintită a scenei, în care se vorbeşte de sursele averii celor doi. Am văzut procedeul în pamfletele începutului de secol (cel mai apropiat – *Povestea huzmetarilor*, a lui Golescu). Ca această cel puţin bizară descriere a carabinei (o carabină, trebuie spus, foarte învechită; în 1865 existau deja arme moderne, carabine Manlicher şi Winchester „cu repetiţie", respectiv cu cartuşe fabricate de gata, ce nu trebuiau încărcate „la tigăiţă") să fie inserată aici, trebuie fie ca autorul (şi directorul Teatrului Naţional) să fie convinşi că o asemenea scenă va avea succes de public, precum mai sus pomenitele bufonade ale teatrului elisabetan, sau ca interpreţii să încerce să-şi plaseze un monolog de efect din alt spectacol, siguri fiind de reuşita lui. Oricum, un „efect de scenă" mărturisind preocuparea autorului pentru reuşita unor asemenea scene de gen asupra publicului, ceea ce indică un *feedback* inteligent pentru imaturitatea teatrului epocii. De remarcat totuşi plăcerea de filolog amator cu care Alecsandri a notat textul şi i-a juxtapus traducerea; el, care nu se sinchiseşte prea tare de corectitudinea frazelor străine din text. (d.e. *„Gott verlasst kein Deitscher* ***nicht!...*** *"*[2])

Alecsandri aduce frecvent printre personaje străini, fie ei **nemţi** (Doctorul Franţ din *Peatra din casă*, Baron von Kleine Schwabe din *Iorgu de la Sadagura* ş.a.), **francezi** (cunoscutul Musiu Şarlă), câţiva **ruşi** (droşcarul lipovean din *Creditorii*, Egor, tot fost birjar, din *Doi morţi vii* sau maiorul Ivan Stacanovici Ibrailov şi fiica sa Maşa, din *Zgârcitul risipitor*), foarte mulţi **greci** (Kir Zuliaridi, Mustocsidis) etc. Aceasta se datoreşte, credem, şi fostului poliglotism al teatrului, rămăşiţe din trupele franceze şi germane existând încă la Iaşi (a se vedea şi *O repetiţie moldovenească...* a lui C. Caragiali), dar şi obişnuinţei publicului (mai ales a celui moldovean; cel muntean se afla în mai direct contact cu multietnicul Imperiu Otoman) de a face haz de vorbirea stâlcită şi de obiceiurile ciudate ale străinilor care, de peste cincizeci de ani, se adunaseră în Ţările Române prin circumstanţialitate istorică. Toţi aceştia şi pe deasupra italieni, unguri, turci, prezenţi în viaţa socială şi economică a Principatelor, vor fi prezenţi şi pe scenă, de la C. Caragiali, Alecsandri şi Negruzzi, trecând prin pelticul Dandanache, până la pitoreştii Ianke şi Cadâr.

Revenind la evrei, se pare că aceşti – încă – supuşi austrieci (*Kaiserliche und Königliche Untertan*, de unde injuriosul 'târtan', devenit aproape etnonimic pentru israeliţii de pe aceste meleaguri) erau deja unul dintre „caii de bătaie" ai autorilor dramatici. Dar pitorescul personajelor de tipul celor enumerate sau al lui Herşcu Boccegiul păleşte încet-încet pe măsură ce Alecsandri, boier cu moşie şi cu plăcerea călătoriilor

[1] V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 219-220; varianta în românește aparţine autorului.

[2] V. Alecsandri, *Iaşii în carnaval*. Vol. cit., p. 110. Corect – *Gott verlasst kein Deutscher*, 'Dumnezeu nu-l lasă, nu îl părăseşte pe neamţ (la greu)'. Chiar admiţând că forma *Deitscher* ar putea fi dialectală, pentru Deutscher, dubla negaţie este o greşeală de necomis de către un vorbitor de limbă germană. Pe de altă parte, e de admis explicaţia că „neamţul" e o mască de carnaval cu puţine cunoştinţe de limbă.

Scanned with CamScanner

peste hotare, deci cu datorii, terminând, probabil, averea tatălui şi, deci, împrumutând, începe să contrasemneze convingerea generală că, datorită lipsei de scrupule a acestor nouveniţi, economia ţării trece, progresiv, în mâinile lor.

În *Boieri şi ciocoi*, fără să apară în scenă mai mult decât câteva secunde, evreii sunt văzuţi ca o continuă ameninţare pentru biata ţară, prin manevrele lor corupătoare de înalţi dregători. Culmea absurdului va fi înregistrată atunci când liberalul Radu va ţine un discurs maselor, apoi altul divanitilor, în care va vorbi despre pericolul israelit pentru comerţul local, în termeni extrem de drastici. Absurd, pentru că este ştiut că tocmai liberalii au încurajat în epocă proliferarea acestei monopolizări de către micii negustori evrei a diverselor pieţe de desfacere. Detaliul ne aminteşte de Caţavencu.

Jupânul Moise din *Lipitorile satelor*, alături de grecul Iani Avdelas, arendaşul şi de Gavril Sârbul, argat... sârb, sunt factorii de distrugere a ordinii patriarhale de pe moşia Haramul (nume evocator: *haram ghidi, haram ghilti*, 'de pomană a venit, de pomană s-a dus', era unul dintre proverbele favorite ale autorului). Ei vor complota la asasinarea lui Ion şi răpirea Măriucăi, *gli innamorati*, mai ales din interese materiale; ei, pe urmă, se vor dovedi total lipsiţi de tărie morală, gata să se trădeze reciproc. Subiectivismul autorului este cu atât mai manifest, cu cât personajele, pozitive şi negative, sunt searbede, fără substanţă, departe de portretele simpatice din scrierile de tinereţe.

Ne întrebăm dacă nu sunt simple răspunsuri la o comandă socială. Dar suntem convinşi că **nu puteau fi puse acolo decât dacă reprezentau o sursă de satisfacţie pentru publicul epocii, alcătuit, cum spuneam, în bună parte din mici negustori şi calfe de negustori, pentru *care acest antisemitism, consecutiv concurenţei israelite, trebuie să fi reprezentat o sursă de satisfacţie.***

*

Sub specie tematică. Dramaturgia românească, încă departe de a-şi fi cucerit dreptul să se numească astfel, se strecura cu greu, aşadar, printre exigenţele celor doi vectori ai orizontului de aşteptare pe care polii comenzii sociale cu impetuozitate îl exercitau asupra ei. Să examinăm doar unul dintre cele mai frecvente şi mai „domestice" teme pe care dramaturgii puteau a le aborda fără să se teamă.

Sistematic folosită în teatrul paşoptist este tema **rămăşagului**. Avem, în acest caz, de-a face cu un răspuns direct la orizontul moral de aşteptare al auditoriului. Este vorba de pariuri puse, având ca obiect virtutea femeii, între soţ şi soţie, între doi bărbaţi etc. Astfel:

- *Două femei împrotiva unui bărbat*[1], subintitulată *„comedie într-un act prelucrată de L*** N***"*, pseudonim al lui M. Kogălniceanu, este, aşa cum spune, o adaptare, o localizare. Istoricii literari sunt încă indecişi asupra originalului. Oricum, este vorba de două prietene dintre care una este confruntată pentru prima oară cu asalturile unui adorator. La sfatul celeilalte, mai versată, decide că e mai puţin riscant să-i acorde o scurtă întrevedere şi o foarte vagă promisiune de *rendez-vous* decât să-l ştie bântuind pe sub geamuri. Bărbatul prinde de veste, urmează un *imbroglio* foarte alert, dublat şi mascat de un rămăşag, în urma cărora cele trei personaje... se duc la teatru !
- *Cârlanii. Vodevil într-un act. Reprezentat pe teatrul Naţional în folosul emigranţilor din Transilvania la 1849* este o piesă într-un act, o „localizare" a lui C. Negruzzi, pe o temă recognoscibilă a teatrului universal, uşor de urmărit până la *The Merry Wives of Windsor:* cele două femei dornice să se amuze ridiculizând un curtezan prea închipuit, dar a căror farse stârnesc gelozia foarte reală a bărbaţilor.

[1] Nr. 5 din *Repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi*, Iaşi, Cantora Foaiei săteşti, 1840.

Scanned with CamScanner

▪ *Rămăşagul* lui V. Alecsandri, dramatizare a unui episod epic al aceluiaşi autor (*O intrigă la bal masche*, din *O primblare în munţi)* a fost presupusă de Iorga în I*storia literaturii române în sec. XIX*, vol III, p. 92 ca având un original francez. Intriga specifică teatrului de bulevard fac posibilă dar improbabilă inspiraţia: nu e vreo greutate să-ţi închipui o soţie ce reuşeşte să-şi moralizeze soţul, prea sigur pe sine, apărându-i mascată la bal şi aducându-l, sub pretextul unei aventuri amoroase, chiar acasă la ei. Obiectul rămăşagului este, bineînţeles, un şal *„de la Miculi"*, accesoriu destul de scump în vreme (acesta costă vreo sută de galbeni; să nu uităm că Hagi Petcu mărturiseşte a avea o sută de mii de galbeni, o sumă uriaşă în epocă) şi din care femeile nu aveau niciodată de ajuns.

▪ *Rusaliile* aceluiaşi, în care, dincolo de pretextul subţirel al „jucării pe degete" a celor doi curtezani de către scandalizata, dar înţeleapta Suzana, găsim mai pregnantă satirizarea politicianismului şi al exagerărilor lingvistice gata să devină politică de stat. Reţinem un foarte simpatic *aparté* al eroinei, ce îl convinsese pe unul dintre pretendenţi să vină travestit în femeie, aparent pentru a împiedica bârfa, de fapt pentru a-l expune ridicolului public:

„Du-te ca vântul, te fă ţărancă
Şi te întoarce vesel, gigât (fercheş – nn)[1]
Că-i găsi gata o alivancă
(în parte) *Care-ţi va merge cam greu pe gât"*[2]

Din cele mai sus enumerate putem desprinde două subtipuri, delimitate de locul acţiunii şi de tipologia socială a personajelor implicate*:* ***comedia „de salon"***, cu neveste şi domnişoare „de la Ieş" şi ***comedia cu subiect rural***, cu Domnici şi Vochiţe. Tipologia feminină este remarcabil de democratizată, diferenţa dintre ele fiind minimă; este de spus (vezi şi piesa *Cinel-Cinel*) că îmbrăcarea costumului popular era o distracţie mult favorizată, în spirit patruzecioptist, nu doar de artiste, ci şi de „damele" din înalta societate a vremii (asemenea distracţie îl va pune în încurcătură, peste câteva zeci de ani, pe nou-venitul Pompier al unui teatru).

Oricum, în ambele subtipuri avem de-a face cu femei isteţe, viclene chiar, dar cinstite, ştiind bine până unde pot împinge limitele cochetăriei, fără să-şi pericliteze bunul renume. Avem de-a face, cum spuneam, cu un răspuns direct la orizontul de aşteptare al publicului, mai exact cu *o* ***reflectare a concepţiei generale despre femei la publicul epocii***: da, femeile (mai ales nevestele!) sunt viclene, te duc cu vorba unde vor, e periculos şi inutil să li te împotriveşti, pentru că vor obţine oricum ceea ce urmăresc, dar... nici vorbă să le punem la îndoială virtutea; sunt ele „coastă de drac", cheltuitoare şi cochete, dar principiile lor morale sunt mai presus de orice umbră. **Orice altă tipologie ar fi jignit simţul moral şi concepţiile vremii, îndepărtând de teatru publicul** (masa de negustori, mici burghezi, funcţionari etc. ar fi refuzat să vină la teatru, eventual cu familia, percepând riscul de a găsi aici femei fatale, intrigante, neveste depravate; apariţia acestora va fi a altei vârste a teatrului românesc). De aici – relativa îngăduinţă pasiunii lor pentru şaluri şi mici comploturi domestice; în fond, nici de neveste idioate nu avem nevoie. De aici – ridicolul categoriei de personaje (frecvente în epocă) a soţilor geloşi: Kir Zuliaridi este cel mai categorial (recunoaştem *aici* o influenţă a teatrului francez de bulevard). Din nou, până la Jupân Dumitrache nu mai e decât un pas.

---

[1] Ne putem închipui cât de *„gigât"* arăta orăşeanul subprefect într-un costum popular feminin, mai ales că, spre surprinderea celuilalt curtezan, purta şi barbă. Termenul avea însă circulaţie în epocă, şi va mai supravieţui pe teritoriul regional multă vreme; Dacia lui Muşatescu îi spune soţului în celebra scenă a pălăriei din *Titanic Vals „aşa-mi place să te văd, g h i g ă l şi simţit."* Este o posibilă adaptare a termenului idiş *gigerl* (cochet, elegant) care a dat şi familiarul 'gigea' şi ar putea avea o legătură şi cu diminutivul Gigel.

[2] V. Alecsandri, vol. cit., p. 623.

Scanned with CamScanner

*

Sub specie evenimenţială. Nu am vrea să încheiem prezentele consideraţii privind textul dramatic românesc aflat, de la începuturile lui, sub zodia evenimenţialului, fără a discuta şi acel nivel care sensibilizează mai puţin publicul contemporan, acela al spectacolului scris pentru a mobiliza conştiinţele în vederea unui eveniment istoric imediat, aşadar acela al evenimenţialităţii **directe**.

Ştim deja că teatrul avea în epocă impactul pe care îl au astăzi *mass media*. Este normal ca fiecare eveniment istoric să-şi afle în epocă reflectările sale dramatice; şi nu ne referim aici la improvizaţii de tipul acelor piese ocazionale scrise cu ocazia zilelor de naştere ale domnitorului, cum este mai sus citata *Sărbătoare câmpenească* a lui Eliade.

Să discutăm numai câteva exemple din dramaturgia Unirii Principatelor din 1959, şi nu întâmplător: în acea perioadă teatrul românesc îşi găsise nu numai locul său în Panteonul dunărean, dar şi un public deja educat întru receptarea corectă.

Matei Millo va juca, în 1858, *Prăpăstiele Bucureştilor*[1], o compoziţie proprie, scrisă, evident, pe modelul *Misterelor Parisului* ale lui Eugène Sue şi a altor romane *ejusdem farinæ*. Este povestea a doi tineri, atraşi de mirajul vieţii uşoare din capitala Valahiei, care, inexperţi, sunt gata a cădea pradă decăderii ce domneşte aici, dacă n-ar fi acel ciudat "înger păzitor" care apare oportun la orice deviere. Este *Dracul/Radu actorul*, personajul interpretatat de Millo, care face aici... ceea ce ştie mai bine: travestiuri. Printre ele şi pe al unui cioban care, în mijlocul unei petreceri de salon, *„trânteşte o oltenească, să se ducă pomina"*. Dintre versurile acesteia spicuim:

„Măi oltene, măi române,
I-auzi oile cum zbier,
Scoală, măi, vino-ţi în sine,
I-auzi oile că pier !

[...] Turma fuse speriată
Lungă vreme fără câini,
Mult ea fuse jefuiată (sic !)
Că n-avu ciobani români !

[...]Măi oltene, măi române,
Scoală, măi, nu fi nebun,
Te gândeşte şi pe mâine
Şi-ţi alege cioban bun."

Dincolo de îndemnul destul de voalat la unire – şi este de remarcat diplomaţia boierului Millo care cultivă *o dulce ambiguitate cu privire la **identitatea** bunului cioban român*; să nu uităm că suntem abia în 1858, unirea este mai curând un subiect delicat – se poate observa ***o mai hotărâtă aprobare cu privire la reînfiinţarea armatei naţionale***, menite să păzească „turma" aflată în disoluţie.

Tot pentru tânăra armată va milita şi Alecsandri în *Paraclisierul sau Florin şi Florica*, unde o rivalitate amoroasă se va rezolva prin înrolarea celor doi eroi titulari, precum şi a rivalului Colivescu, trei oameni fără căpătâi promiţând să devină trei soldaţi de ispravă. Piesa, scrisă în 1864-65, este atestată a fi avut ecou în epocă, *dar mai ales în rândurile publicului de la Cernăuţi*, unde s-a jucat în aceeaşi stagiune de câteva ori, după cum atestă A. Hurmuzachi[2]. Cei trei proaspeţi recruţi încheie, aşa cum se şi cuvine, cu un cântec vitejesc de o naivitate înduioşătoare, în care afirmă că se vor duce *„la război,/Unul chiar în contra doi"*, că vor *„striga, murind în foc:/Rămâi, ţară, cu noroc"*[3]. Reamintim problema regimentelor grănicereşti („straja") ce a frământat multă vreme Bucovina

Cu totul altul era tonul în *Şoldan Viteazul*, scris în 1850 cu simpla intenţie de a crea un personaj comic pentru Millo, personaj care părea mai credibil în comicul comentariu pe care îl face încă stângacei vieţi militare moldave.Dar acolo creaţia

[1] * * * Teatrul românesc inedit din secolul al XIX-lea – p. 354.
[2] A. Hurmuzachi, *Teatrul naţiunal din Cernăuţi*, în „Foaia Soţietăţii...", I, nr. 1-2-3, martie 1865, p. 100-101.
[3] V. Alecsandri, *op. cit.*, vol. 5, p. 793-794.

Scanned with CamScanner

de caracter nu trebuia să se supună unor imperative care ţineau de comanda istorică imediată.

Şi alte momente istorice se vor regăsi direct în opere, spre mirarea eventualului cititor de azi, pentru care evenimenţialul direct referenţial nu mai există. În plin vodevil farsă (*Cinel-Cinel*), Alecsandri inserează un întreg moment, aproape o scenă, dedicată găsirii coroanei lui Ştefan cel Mare şi readucerii ei în Moldova, pomenind de un cântec („*Care român nu-l ştie?*"), cam prea stilizat ca să fie pe gustul *oricărui român*, cântec pus în gura unui ţăran de rând. Momentul este puternic afectat de neverosimil, dar **verosimilitatea păleşte la amintirea rolului alegoric şi exponenţial pe care îl avea teatrul vremii.**

Cu *Pâcală şi Tândală* intrăm în altă zodie dramatică, aceea a politicului imediat. „**Sceneta**", cum o intitulează autorul, datează din 1856, inscriptibilă deci în literatura propagandistică a marelui eveniment din 1859. Pâcală, mai iute la minte, înflăcărat unionist, încearcă să-l convingă pe mai inertul Tândală de necesitatea Unirii. Obiecţiile acestuia sunt cele ale vremii; şi (încă tânărul dramaturg) Alecsandri le dă glas pentru a le combate, punând pe cei doi eroi populari să dezbată (în alexandrini!) fierbintea temă. Puţină lume mai ştie că atunci, acolo, s-a cântat prima oară *Hora Unirii*; dar mai pasionant este a urmări idealurile unioniste timpurii, mai ales din perspectiva a ceea ce s-a înfăptuit ulterior: *o ţară unică, din care să fie eradicate năravurile vechi precum corpţia, o ţară pusă sub conducerea unui prinţ străin, a cărei capitală să fie nici Iaşul nici Bucureştiul, prea „jidovite"*, ci

„PÂCALĂ – [...] Pentru noua Românie trebuie ca să dorim
Nouă, mândră capitală de care să ne mândrim,
Un oraş puternic, mare, pe un râu îmbelşugat
Şi în centrul (!) României cu tărie aşezat.
TÂNDALĂ (aprinzându-se) – *Pe Siret ?*
PÂCALĂ – Pe Siret, fie.
TÂNDALĂ (cu ochii înflăcăraţi) – *Nu departe de Focşani,*
Să-l numim Traian...
PÂCALĂ (zâmbind) – *Prea bine.*
TÂNDALĂ (cu entuziasm) – *Să ne facem toţi Traiani !"*[1]

Oricât de convenţionale ni se par versurile, să nu uităm că încălcarea unora dintre convenţiile acelor Divane *ad-hoc* erau cât pe ce să ducă la succesul mişcării separatiste ce a urmat detronării lui Cuza şi că, obiectiv vorbind, nerespectarea acestora ulterior detronării lui Cuza a provincializat puternic Moldova, îndreptăţind temerile bietului Tândală. Opinia despre necesitatea dinastiei străine şi-o va fi revizuit Alecsandri în timp, cum am văzut.

*

Un fapt împlinit. Oamenii secolului al XIX-lea merg, deci, la teatru, cu multă curiozitate, dar şi cu o oarecare aprehensiune, firească pentru nou, aprehensiune şi susceptibilităţi pe care oamenii de teatru trebuiau să le menajeze continuu, atenţi la acest sensibil barometru. Orizontul de aşteptare al micului negustor, micului funcţionar sau lefegiu abia ieşit din feudalism este redus la realitatea pe care o cunoaşte: relaţiile domestice, relaţiile profesionale şi sociale limitate, *minima moralia* asigurate de bruma de instrucţie generală, religioasă, familială şi de specialitate. Vremea marii dezvoltări economice şi sociale încă nu venise.

[1] *Id.*, p. 151.

Scanned with CamScanner

Vom marca, aşadar, două repertorii relativ paralele, corespunzătoare celor două tipuri de public pe care le regăsim în sală. Există un repertoriu **pentru publicul instruit**, sau cel puţin monden cu pretenţii de instrucţie, snob; am văzut că acesta, începând cu vodă şi cu marii boieri, preferau palidele ecouri cosmopolite pe care le reprezentau trupele străine de teatru stabilite la noi (franceze, italiene, germane) – şi am văzut ce vehement sunt criticate acestea în acel „autoportret teatral" care s-a chemat *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*, de Costache Caragiali şi în alte piese. Acest public trebuia (re)câştigat de „cenuşăreasa" scenei care era teatrul românesc.

Dar va exista mai ales un repertoriu **destinat publicului comparativ nou**, mica burghezie, funcţionărimea, „mahalagiii" (în sensul vechi, corect şi nepeiorativ al termenului), care vor protesta, la început, faţă de neobişnuita devălmăşie a sălii de spectacol, dar ulterior, necunoscători de limbi străine, vor aprecia această nouă formă de „eglendisire", cum se mai spunea încă pentru 'petrecere' şi vor deveni tributari acestui – s-o recunoaştem – eficient sistem de formare şi mai apoi de manipulare a conştiinţelor. *Era în spiritul ideologiei liberale a patruzecioptiştilor atragerea în acest mod a unui contingent cât mai mare din populaţia oraşelor şi în special a capitalei în sfera culturii moderne, viitor aliat întru cucerirea deplină a puterii politice*, chemat

"[...] La teatrul românesc/Unde rălele din fire/Necruţat să biciuiesc"[1].

Mai rămânea doar să se explice publicului că

"Dacă pentru cel mai mic lucru ar fi să se tot mânie unii şi alţii când să gioacă vro piesă, apoi n-ar mai fi chip de-a avea teatru naţional. Teatrul este o şcoală/Unde-nveţi râzând voios/A te feri ca de boală/De-orice năravuricios./Acolo e criticată/Îndeobşte fapta rea,/Dar persoana-i respectată,/Fie bună, fie rea!"[2]

Ca principiu general, acesta era, desigur, exact. Dar publicul, obişnuit cu stilul „atingător" al *comèdiilor* de altădată, simţea nevoia tocmai de a vedea biciuite, criticate, ofurile personale ale fiecăruia (multiplicate exponenţial în sală), cum ar fi snobismul, risipa (mai ales din partea nevestelor şi copiilor de oameni de rând, care începuseră a manifesta năzuinţe spre modernizare), dar şi birurile, discreţionarismul puterii, concurenţa alogenă.

Repertoriul dramatic va avea, deci, a reflecta în asemenea măsură orizontul de aşteptare a acestui public nou, încât *putem, practic, face o istorie sociologică a celei de-a doua jumătăţi a secolului numai examinând câteva dintre cele mai cunoscute piese ale vremii, într-atât de mare era grija autorilor dramatici de a răspunde la aşteptările tuturor celor de care depindea viaţa tânărului teatru, a publicului îndeosebi, a prinde în insectarul tipologic generalitatea umană*. Nu arareori, acelaşi autor dramatic îşi va schimba ca o oglindă concepţiile cu trecerea timpului, făcându-ne să ne întrebăm unde era exprimată adevărata sa opinie, dacă vreuna dintre ele avea relevanţă sau dacă nu cumva textul dramatic este mai important ca factor de reflectare a opiniei de masă decât ca structură estetică în sine. Oricum, se poate obţine aproape un *synopsis* sociologic al secolului după **personajele care reprezintă vocea auctorială**, rezultanta opiniei publice, **fie că această voce se înscrie sau nu în fals pentru a menaja susceptibilităţile „onoratului public"**.

A fost, mai întâi, boierul de mahala, de obicei fost negustor sau arendaş, care şi-a cumpărat rangul de boierie din câştigul său şi cu aceasta şi-a epuizat ambiţiile sociale.

---

[1] *Id.*, p. 391.

[2] *Id.*, p. 397. Opinia liberal-pedagogocă este a Cocoanei Afin din *Chiriţa în Iaşi...*, răspuns al indignării eroinei de a se crede portretizată pe scenă, indignare care ni s-a părut semificativă pentru concepţia epocii, încât am citat-o ca *motto* al prezentului capitol.

Scanned with CamScanner

Acum trăieşte izolat de lume la mahala şi, de regulă soţ al unei cucoane şi tată al unor fete cu fumuri de *high life*, este excedat de pretenţiile şi mai ales de cheltuielile acestora. Faimoasa *Comodia vremii (Franţuzitele) „alcătuită de d-nu cluceru C. Facca în anu 1833, luna lui aprilie, Bucureşti"* şi jucată în 1835 de actorii tinerei *Societăţi filarmonice* este mărturie; în ea *„Coconu Ianache, mahalagiu, boier bătrân"* îşi probozeşte nevasta, prea slabă de înger şi prea fascinată de elevaţia spirituală a fiicelor sale:

„IANACHE – [...] N-auzeai mai înainte bonton, ceai şi pălării.
Acuma cine le scoase, n-ar mai fi nici pă pustii.
Văd bine că n-avem stare şi şădem la maala [...]
Mai mult nu zic, ş-înţelegeţi, coconaşi şi militari
De astăzi să-nconteneze, noi nu suntem oameni mari.
Casă nu mai voi deşchisă, franţozoaia[1] *n-o pohtesc,*
Înţelegeţi, căci, în urmă, cu toţii vă biciuiesc."[2]

După care, spre probabila satisfacţie a „preacinstitelor obraze" din public, nemaisuportând vizitatorii (cam dubioşi, într-adevăr), îi dă afară fără protocol. Cititorului de azi îi poate părea inconsecventă atitudinea unui tată de familie care, după ce dovedeşte veleităţi de promovare socială, cumpărându-şi rang boieresc şi asigură fetelor o instrucţie remarcabilă în epocă (studiul limbii franceze, cursuri de dans de salon la celebrul în epocă Duport; pensionul încă nu era la modă), ceea ce avea, fără doar şi poate, menirea de a le asigura un *„măritiş evropenesc"*, cum spune consoarta sa, face crize de conservatorism atunci când această educaţie are consecinţele previzibile şi fetele sunt vizitate de tineri curtezani, este drept, necunoscuţi şi cu intenţii nu prea curate.

Probabil că şi autorul credea la fel cu noi, este greu să credem altceva despre progresistul Facca; dar **funcţia principală a moralei rudimentare a piesei este aceea de a satisface orizontul de aşteptare al publicului încă foarte nestructurat, dar unit în convingerea că societatea vremii este în decădere din cauza moravurilor occidentale**, că acestor pretendenţi *li se cuvine* tratamentul administrat în piesă şi că, dacă fetele trebuie educate, pentru că aşa „se cere" acum la măritiş, pe de altă parte „calul bun din grajd se vinde", iar curtezanii nu fac decât să strice renumele unei case cinstite. De aceea, aici nu avem, fără doar şi poate, de-a face cu vocea auctorială, cât cu ***reacţia autorului dramatic la orizontul de aşteptare estetică al publicului***. Dacă se va fi amestecat şi puţină ironie la adresa bătrânului tată, este doar o posibilitate de luat în consideraţie:

„Ianache – [...] Să crape (fetele, dacă nu le place severitatea tratamentului – nn.) *Nu voi să ştiu.*
Ce, acum la bătrâneţe, ai vrea pezevenghi[3] *să fiu?"*[4]

Acelaşi personaj, cu mult mai elaborat şi mai coerent, deşi nu cu mult mai evoluat mental şi esteticeşte, apare şi în piesa lui C. Caragiali, *O soaré la mahala sau Amestec de dorinţe. Comedie în două acte* (1847). Şi aici, Coconu Anastase Scărlătescu este în pragul stenahoriei datorită fumurilor de *grande dame*, risipei şi cochetăriei celei de-a doua soţii, Cocoana Mândica, ale cărei veleităţi sunt pe punctul de a submina nu numai averea adunată cu greu, dar şi virtutea fiicei, Arghiriţa:

[1] Moda franceză.
[2] C. Facca, *Comodia vremii...*; în vol. *Primii noştri dramaturgi.* Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă (col. *Scriitori români*), 1960, p. 56-57.
[3] În epocă, 'mijlocitor', 'codoş', 'proxenet'.
[4] C. Facca, l. cit. p. 57.

Scanned with CamScanner

„COCONU ANASTASE – [...] pentru numele lui Dumenzeu, prăpădenie... De a merge tot astfel, val de pelea mea!... Iar ca acu 10 ani, cu baniţa la moară şi cu ţuica la cârciumă, să faci bani la ţară să-i mănânci în Capitală. Ş-apoi ia zi ceva dacă poţi, că-ţi sar în cap muma şi fata, îţi strigă în ochi că eşti bursuc, că eşti urs sălbatec şi că le pricinuieşti nenorocirea!"[1]

Personajul este mai coerent pentru că este mai complet, mai justificat esteticeşte; şi este remarcabil cât a evoluat totuşi genul în numai doisprezece ani. Aici există o poveste a personajului (s-a recăsătorit tocmai pentru a avea Arghiriţa o mamă), îşi are propriile sale vederi cu privire la viitorul fetei (pomeneşte de un oarecare Pitaru Zamfir, fiu al unui prieten, căreia vrea să i-o dea pe Arghiriţa de nevastă şi este trist că ea îl preferă pe dubiosul Jean), nu-şi foloseşte autoritatea domestică în mod tiranic, ci este *un om cu un simţ al dreptăţii deosebit şi cu vocaţie experimentală* (organizează, înainte de a lua hotărârea finală, capcana din dormitor care îi prilejuieşte aflarea adevărului cu privire la puritatea intenţiilor lui Jean), ba este chiar capabil de mari revirimente de conduită (hotărăşte, în final, căsătoria celor doi tineri şi despărţirea de soţia prost aleasă).

Desigur, este aici şi un ecou romantic, în marea răsturnare de situaţie din final, în inconsistenţa personajului Jean, în improbabilitatea relaţiilor dintre el şi Cocoana Mândica (îi face curte mamei vitrege pentru a îndepărta curtezanii din preajma fetei) şi în „eroica" hotărâre finală a boierului de a-şi da fata după un oarecare. Dar şi aceasta ni se pare semnificativă pentru evoluţia orizontului de aşteptare al publicului în aceşti numai doisprezece ani: *nu mai era o aberaţie* (dimpotrivă, devenise un model social, odată ce, iată, ne este prezentată pe scenă) ideea ca un boierit (fie el şi fost negustor) să-şi mărite fata cu un „cenuşer" oarecare, nici ca o semi-cocoană să „ţină salon", frecventat nu doar de mica burghezie, ci chiar de boieri divaniţi cu nevestele lor, care practică dezinvolţi obişnuitele jocuri de salon (*gajurile*, de pildă, sau *spovedania*, considerate indecente în epocă). Şi mai ales – cu cât mai studiată tipologia socială, atât personajele principale cât şi pestriţa faună de salon a mahalagiilor de diverse ranguri, câtă atenţie în motivarea interioară a coerenţei personajelor, ce accente de autenticitate în zugrăvirea slugilor (Ion şi Neacşa), ce profesională cultivare a *suspense*-ului, care prevesteşte hotărât pe cel mai celebru şi mai deplin structurat din familia Caragiale...

Cu *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt* a aceluiaşi Costache Caragiali facem un serios pas mai departe în privinţa cuceririi statutului de personaj dramatic de către noi categorii sociale. Am avut negustorul îmbogăţit şi boierit, refractar implicaţiilor sociale ale modernizării. Acum o nouă categorie socială aspiră la viaţa de salon: nevasta unui negustor *fără* fumuri de boierie, deci de elevaţie socială. De altfel, cu progresul ideilor liberale, boierirea devenise vetustă, nu mai era un ideal social.

Existentă în colecţia BAR în două variante manuscrise, 2913 şi 2969, piesa trebuie să fie anterioară *Repetiţiei moldoveneşti...*, al cărei manuscris poartă numărul 3315 şi este datată *„la anul 1844, martie 17"*. Avem de-a face cu o modulare bine adaptată a motivului preţioaselor ridicole, în care aceea care doreşte să deschidă un salon (şi va fi pedepsită pentru aceasta, fiind gata să cadă în plasa a doi „tineri ridiculi", Petrache şi Anghelache, de fapt doi escroci, este Ancuţa, nevasta lui Chir Pencu, fostul candidat la stărostia breslei plăpumarilor, la rândul său îngrijorat şi umilit de fumurile de mărire ale nevestei. Acţiunea este relativ simplistă, simplist este mai ales finalul *deus ex machina*, în care un incendiu în mahala pune axiologia jupânesei şi a nepoatei sale Elena/Ileana între

[1] C. Caragiale, *O soaré la mahala sau Amestec de dorinţi* în vol. *Primii noştri dramaturgi*. Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă (col. *Scriitori români*), 1960, p. 56-57.

Scanned with CamScanner

limitele realității, iar cei doi impostori sunt demascați. Dar nu în vanitatea isterică a Ancuței (prototip de Chiriță sau de Caliopi Busuioc, *mutatis mutandis*) găsim punctul principal de interes sociologic, cât în motivația nostalgiei spre viața mondenă a celor două:

„ELENA – [...] Acum vezi cât este de bine să știe cineva să citească... Acum 6 luni abia puteam să slovenesc, acum citesc orice carte ca Tatăl Nostru. [...] Zău, nu este mai mare fericire decât să știe cineva carte. Mătușica a avut un gând dumnezeiesc, de a luat pe tânărul ăla strein de dascăl [...]"[1]

Poate fi aici incorporat osmotic și un alt celebru motiv molièresc, acela al femeilor savante; nu mai puțin, **ideea însăși a unei neveste supuse de negustor care are inițiativa alfabetizării sale și a nepoatei este de-a dreptul revoluționară.** Personajele sunt de asemenea natură prezentate, încât să răspundă orizontului de așteptare al publicului, format din mici meseriași și negustori, exasperați de pretențiile nevestelor, fiicelor și nepoatelor, mai ales de natură economic-vestimentară. Iată-l pe Stoian, calfă de modă veche, făcându-i stăpânului aluzii la snobismul nevestei:

„Că, după ce s-a dădulcit jupâneasa la marșandă[2]*, mereu schimba la mode, astăzi una, mâine alta, până când să urcă și la pălărie* (subl ns). *De acilea, pana*[3] *și de acilea sărăcia."*[4]

Dar **tânăra Elena, măritată ulterior cu vrednicul și conservatorul Stoian va fi cea care, peste douăzeci de ani, își va da fiicele și nepoatele la pension; este, incontestabil, mătușica aceea care se culcă odată cu găinile, colocatara Ziței, dacă nu cumva chiar Stoian, revenit la sentimente mai bune, va deveni în același interval „progresistul" și „patriotul" Jupân Dumitrache, mare frecventator de presă politică, pe care i-o citește, să nu uităm, Nae Ipângescu, pentru că educația chiristigiului/ plăpumarului a fost neglijată la timpul ei.** Oricum, ca și în cazul lui Facca, ***nu lui C. Caragiale îi poate fi imputat conservatorismul personajului, ci orizontului de așteptare al publicului vremii.***

Personajele „șansonetelor comice într-un act" ale lui Iorgu (George), mezinul "*credincerului*" Ștefan Caragiali, marchează însă nu numai o democratizare a societății, dar și implicita democratizare a publicului de teatru. Nu vom zăbovi asupra lor, Iorgu Caragiale suferind de defectele pe care i le amintește cu tandrețe nostalgică marele nepot: superficialitatea și excesul de umor. Dar simpla enumerare a titlurilor ne interesează pentru această empirică „istorie socială" pe care o încercăm: *Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București* (1859); *Revizorul fără leafă sau frica e din iad* (1859); *Chelnerul de la Otelul Patriii* (1862); *Clencea advocatu* (1863) – citată îndeobste mai ales pentru similitudinile cu Cațavencu; *Neagu Pescaru la balul de la 24 ianuarie* (1864); *Băcanul la bal maschè sau o sență de carnaval* (1865); *Aspirant la deputăție* (1876).

Trei dintre ele sunt ușor recognscibile ca portrete satirice, adică bazate în special pe comicul de caractere. Dar celelalte trei, *Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București, Chelnerul de la Otelul Patriii, Neagu Pescaru la balul de la 24 ianuarie, Băcanul la bal maschè sau o sență de carnaval* sunt evident bazate pe comicul

[1] C. Caragiale, *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt* în vol. cit., p. 227.

[2] Cunoscuta *marchande de mode*, deținătoarea a ceea ce am numi astăzi „casă de mode"; ea le va mânca zilele și lui Grigore Bârzoi, lui Tache Lunătescu și atâtor boieri alecsandrinieni; ba chiar și Didina Mazu, personajul lui Caragiale, va fi caracterizată ca *"exmarșandă"*, modistă (poate) falimentară (v. *infra*).

[3] Portărelul cu eterna sa pană după ureche, frica supremă a negustorului, prevestind falimentul.

[4] *Id.*, p. 237.

Scanned with CamScanner

de situaţie. Ele descriu **penetraţia în viaţa *quasi*-mondenă a unor noi categorii sociale: *calfele de negustori, slujbaşii mărunţi şi necinstiţi, micii prăvăliaşi,*** care, iată, nu mai vitupereazâ împotriva modernităţii nevestelor ci le duc ei înşişi la baluri mascate; şi în viaţa cărora, de altfel, genul acesta de distracţii cu puternic caracter sociologizant (balul, teatrul) a devenit deja o prezenţă şi va deveni, curând, o obligaţie morală, necesară ca să se mai *„dăşchiză"*, să se *„cioplească"*, să ţină pasul cu vremea. Ba, chiar şi o boieroaică văduvă, deşi stă mult în cumpănă, se va căsători finalmente cu un om din popor (eroina din *Clopoţelul fermecat...*) pe care l-a trimis la Bucureşti să-şi facă educaţia socială.

Dar Iorgu este cu aproape o generaţie dramatică mai tânăr decât Alecsandri, de care îl despart doar câţiva incerţi ani. Cânticelele/canţonetele comice ale lui Alecsandri au fost compuse pentru Nicolae Luchian şi mai ales Matei Millo în perioada anilor 1850-51 (*Şoldan Viteazul, Mama Angheluşa doftoroaie* şi *Herşcu Boccegiul*), respectiv în perioada 1861-67 (*Clevetici, ultra-demagogul, Sandu Napoilă ultra-retrogradul, Surugiul, Barbu Lăutarul, Paraponisitul, Ion Păpuşăriul, Haimana, Gură-cască om politic, Covrigarul, scenă din poarta Cişmigiului, Kera Nastasia sau Mania pensiilor*). Concomitenţa lor cu acelea ale lui Iorgu Caragiale nu dovedeşte altceva decât **penetranţa genului în epocă** (ulterior; să nu uităm, acest gen de cuplete, sprijinite de o muzică simplă şi vioaie, va face gloria teatrului de revistă în secolul XX şi chiar... XXI). Tipologia umană zugrăvită este cu totul alta. Dacă Iorgu Caragiali va pune accentul pe **noile** categorii sociale devenite actanţi propriu-zişi, virtual public, cei în care oamenii din sală puteau recunoaşte, dacă nu propriile caricaturi, cel puţin pe acelea ale unui vecin, adversar etc., Alecsandri insistă mai curând pe tipuri socialmente **perimate**, condamnate la extincţie în Principatele Unite şi mai apoi în Regatul român. Va fi intervenit, poate, şi solicitarea expresă a actorilor sau a publicului.

Or, aici intervine o problemă interesantă. Aceste tipuri sunt privite în general ca o manifestare a nostalgicei simpatii a autorului şi interpreţilor pentru vremurile patriarhale. Să fie indubitabil aşa? Dintre ele, câteva (*Şoldan Viteazul, Clevetici, ultra-demagogul, Sandu Napoilă ultra-retrogradul, Paraponisitul, Haimana, Gură-cască om politic, Kera Nastasia sau Mania pensiilor*) sunt indiscutabil **satirizări de o virulenţă remarcabilă a unor tipuri sociale contemporane autorului, uneori, cum am văzut, chiar a unor personaje concrete.** De ce atunci Alecsandri, progresist convins, virulent apărător al modernizării integrale a vieţii sociale, convins partizan al dezrobirii ţiganilor, al construcţiei căilor ferate, al înfiinţării armatei române, al unirii şi al atâtor reforme înaintate (pentru mai fiecare dintre ele a scris piese de teatru), să devină subit nostalgic atunci când e vorba de tipuri sociale, pitoreşti în patriarhalitatea lor, dar devenite vetuste, inutile şi evocatoare a unui trecut anchilozat? Pentru a răspunde orizontului de aşteptare al publicului ieşean, latent nemulţumit de prostul târg făcut de Moldova cu ocazia Unirii ? Dar multe dintre ele s-au jucat dintru început la Bucureşti.

Sau poate pentru a polemiza cu acesta ? Nu este posibil ca *Mama Angheluşa doftoroaie, Herşcu Boccegiul, Surugiul, Barbu Lăutarul, Paraponisitul, Ion Păpuşăriul, Covrigarul, scenă din poarta Cişmigiului* să fie tot atât de virulent satirice ca şi celelalte, ***ironizând tocmai paseismul, mania de a regreta un trecut care însemna mai ales lăutari ai unei muzici dubios-orientale, negustori ambulanţi şi babe ignorante cu pretenţii de doctori*** ? Numeroase pasaje din respectivele cântecele par să confirme această opinie, laudele aduse de aceste personaje trecutului sunt sprijinite pe argumente atât de inconsistente,

Scanned with CamScanner

încât reuşesc frecvent să constituie surse de comic: **să demonstreze tocmai contrariul a ceea ce par a spune.** Pe lângă evocarea unor tipuri pitoreşti din Moldova începutului de secol XIX, **nu va fi existând şi blajina persiflare a celor care ar dori *in æternum* o Moldovă a surugiilor, telalilor, vrăciţelor şi covrigarilor ?**

Revenind la dinamica sociologică a secolului al XIX-lea, vom marca prin I. L. Caragiale nu numai culmea evoluţiei artei dramatice (**o culme atinsă cu o viteză meteorică, dat fiind faptul că între *Franţuzitele...* şi *O noapte furtunoasă* s-au scurs mai puţin de patruzeci de ani**); vom găsi aici şi personajele care au făcut gloria precedentei generaţii, acum pe o nouă treaptă socială, dovadă de viteza cu care evolua economic şi demografic societatea, vom regăsi şi *„isnafii"* (co-breslaşii) unchilor săi, şi ***cuconiţele cu veleităţi mondene şi o brumă de educaţie franţuzească***, şi ***demagogii „latrantes" ai perioadei anterioare***, şi ***mahalagiii încurcaţi în intrigi de bal mascat***, şi ***înalta societate***, reprezentată acum nu de boierii dinainte, ci de ***fiii negustorilor mai sus pomeniţi***, şi pe ***nătărăii*** convinşi că prea puţina instrucţie şi forţa economică le atribuie *ipso facto* abilitate politică, şi pe ***urmaşii majorităţii tipurilor sociale suspomenite.*** Le vom regăsi, aduse la o perfecţiune care dovedeşte mai presus de orice demonstraţie că nici talentul, nici cultura nu sunt suficiente pentru a crea valoare, şi că, probabil, cea mai bună şcoală de dramaturgie este şi va fi experienţa teatrală şi contactul cu scena.. **Dar nu exclusiv intenţia auctorială funcţionează aici, ci mai ales faptul că aceste personaje, încetăţenite structural, erau aşteptate de public, absenţa lor fiind primită cu circumspecţie şi nemulţumire.**

*

Confirmarea. I. L. Caragiale a fost un dramaturg mult controversat în epocă. A trebuit să treacă vremea şi tipurile sale sociale să-şi dovedească perenitatea pentru ca el să fie evaluat just. Dar contestarea contemporanilor nu dovedea, în general (lăsând deoparte micile intrigi) decât faptul că **piesele sale nedumereau, adică nu răspundeau *întrutotul* orizontului de aşteptare a unui public devenit mai exigent, dar fără un sistem axiologic ferm.** Şi totuşi, foarte frecvent, pasaje ale pieselor sale amintesc de scrierile înaintaşilor, fapt parţial reproşat de critica *postumă*, care neglija luarea în calcul a acestui factor important: publicul. *Direct* (prin preferinţa pentru anumite tipuri sociale, soluţii morale sau chiar pasaje reluate/adaptate) şi *indirect* (prin intermediul actorilor, care îşi creaseră un *emploi* din anumite tipuri sociale, ba, nu rareori, *solicitau expres* autorului să le introducă în text tirade şi scene de succes, devenite veritabile „cărţi de vizită" ale actorului), **orizontul de aşteptare al publicului îşi făcea simţită justa presiune asupra autorului.**

Să nu trecem totuşi prea repede peste dramaturgia lui Caragiale, oricât de mult ar fi captivat ea atenţia criticii de-a lungul a peste o sută şi douăzeci şi cinci de ani; să ne mai oprim asupra ei un scurt răstimp, măcar pentru a ne pune câteva dintre întrebările care dovedesc tocmai perisabilitatea unor opinii preformate. În general, **o montare sau alta au influenţat dintru început concepţia criticii şi, subsecvent, a publicului în privinţa datelor fizice ale unui personaj, prin aceasta devenind factor de presiune asupra orizontului de expectanţă al publicului.** Dar fondul problemei nu este epuizat; probabil, şi comentariile actuale nu reflectă decât tot aceeaşi influenţă a concepţiilor epocii (un singur exemplu: modificarea vârstei la care începe bătrâneţea). Deci...

▪ **Ce vârstă are Veta?** Interpretările de început, ale Anei Dănescu (relativ ştearsă, nesemnalată de critică), Alexandrinei Alexandrescu (*„o duenă"*, după expresia Luciei Sturdza

Scanned with CamScanner

Bulandra), Mariei Ciucurescu sau Soniei Cluceru, printre altele, au acreditat o Vetă ajunsă la bătrâneţe. Această accepţiune a personajului porneşte de la replica ei, adresată lui Chiriac: *„[...] eu stric...nu trebuia să-mi pui mintea cu un copil ca dumneata..."* (actul I, scena IX). Este o grozavă naivitate să iei drept bună o catahreză cu nuanţă litotică, la fel cum naiv este să-l prezinţi scenic pe Trahanache drept exagerat de corpolent, pentru că în actul al doilea al *Scrisorii...*, Brânzovenescu (şi Farfuridi) *care n-au reuşit să-l tragă de limbă în privinţa faptului că partidul şi-ar putea „da coate" cu disidenţii*, îl califică drept *„solid bărbat"* singura menţiune a ideii în text (v. *infra*). Unul dintre cei mai verosimili Trahanache la Naţionalul bucureştean a fost Mihai Fotino, om de statură mijlocie, dar cu un joc de mare forţă.

Revenind la Veta, dacă la optsprezece ani o tânără începea a fi considerată "fată bătrână", după cum o mărturiseşte şi literatura epocii, iar ulterior Veta va avea ea însăşi o fată, Chiriachiţa, rezultă că personajul nu are mai mult de treizeci de ani; Chiriac are tot cam atât, poate chiar peste treizeci de ani, vârsta la care era atins, în acel *cursus honoribus* al vieţii de breaslă, stadiul de calfă gata de a deveni „tovarăş la parte" cu jupânul, care, în acest caz, are ceva peste patruzeci de ani, cel mult patruzeci şi cinci, dovadă că mai poate face încă pe „volintirul" în Garda Naţională. Pentru a deveni asociat („tovarăş la parte") trebuia *să fi pus deoparte suficient capital pentru a cumpăra un procent din cifra de afaceri a firmei*; asta presupune, la un salariu modic de calfă sau lucrător, fie şi dilapidator, un interval respectabil.

Dar **o femeie, mai ales măritată, se consideră invariabil mai bătrână decât un bărbat de aceeaşi vârstă**; iar în epocă treizeci de ani pentru femei şi patruzeci pentru bărbaţi se considerau vârsta maturităţii depline, pragul senectuţii. În acest sens se pronunţă şi Ibrăileanu.

▪ Profităm de ocazie pentru a reveni o clipă asupra lui **Jupân Dumitrache** şi a ne mira că **întreaga critică de noi consultată a capotat în faţa unei probleme onomastice legate de acest personaj**. Ibrăileanu şi alţii după el văd cu nedumerire în porecla *Inimă-rea* o antifrază sau intenţia tuturor de a-l zugrăvi mai afurisit decât este, exclamând la unison că nu are inima chiar aşa de rea, dovadă atenţiile sale faţă de majoritatea personajelor din piesă, de Veta, Chiriac, Ziţa, Ipângescu şi finalmente chiar faţă de Rică. Or, porecla dată de autor este perfect descifrabilă, ea porneşte nu de la *răutate* (în care caz i s-ar fi spus altminteri), ci de la o locuţiune verbală extrem de răspândită, ***a-şi face inimă rea***, sinonimă cu *a reacţiona disproporţionat la stimuli emoţionali, a fi predispus să ia lucrurile în tragic, a se „oftica"*, după cum se spune în popor. Ceea ce reflectă **fidel temperamentul său biliar-coleric şi mintea sa prăpăstioasă... nu fără justificare** (căci ***„onoarea sa de familist" este realmente terfelită, iar Rică într-adevăr îi urmăreşte pentru a trage „cu ochii la cocoane", chiar dacă ţinta principală nu este „ruşinoasa" Veta ci disponibila Ziţa***).

▪ **Din ce trăieşte Pampon?** Din jocul de cărţi, aparent; **dar el îi povesteşte cu inocenţă Miţei Baston, pe care o vede pentru întâia oară, care este trucul cu ajutorul căruia trişează**: cel mai simplu şi, după cum îl descrie, perfect observabil. Şi totuşi câştigă la cărţi, ceea ce ne face să credem că este *lăsat să câştige* **de către parteneri**. De ce? **Fostul tist de vardişti va mai fi având relaţii cu poliţia, informator sau agent electoral (bătăuş sau om de intimidare, cum îl indică sangvinitatea sa temperamentală)** ? Nonşalanţa cu care apelează la poliţie pentru informaţii despre Crăcănel şi Miţa, în actul al doilea, ca şi libertatea sa de program, ar putea să confirme această ipoteză.

▪ **Trahanache este realmente decrepit, aşa cum îl indică numele, ori este o simplă mască; şi – este el la curent cu relaţia Tipătescu – Zoe?** Evident că numele, sugerând *'zahariseala'* şi vârsta edentaţiei (când alimentul de bază este laptele cu *'trahana'*, tăieţei de casă) este ales pentru a indica ***masca*** pe care personajul şi-o asumă cu nonşalanţă, afabilitatea şi tergiversarea, ambele proverbiale, **ascunzând durităţi de caracter neaşteptate** (a se vedea, printre multe altele, indignarea cu care întâmpină, în actul doi, mai sus pomenitele aluzii ale celor doi bănuitori privind eventuala *„trădare"* a lui Tipătescu, posibilitatea ca acesta să-şi *„dea coate"* cu dizidenţii, scenă în urma căreia Brânzovenescu exclamă cu admiraţie: *„E tare... tare de tot... Solid bărbat!"* referindu-se, bineînţeles, la tăria de caracter şi insondabilitatea pe care le ascunde bonomia

Scanned with CamScanner

aparentă a personajului).

În acelaşi episod, „venerabilul" se exprimă la adresa lui Tipătescu în următorii termeni:

„E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară"[1]

ceea ce dovedeşte nu numai că e în temă, dar şi că ***însurătoarea însăşi a avut ca scop procurarea unui mijloc de control asupra lui Tipătescu.***

Putem duce deducţia până acolo încât să ne imaginăm un Tipătescu tânăr şi inflexibil, proaspăt numit prefect, insuficient manipulabil (inflexibilitatea tânărului idealist), dar cu o unică pasiune pentru Zoe, încă domnişoară; or, dacă s-ar fi căsătorit cu ea, ar fi existat riscul de a pleca împreună în capitală, şi nu mai avea cine *„organiza partidul"*, iar prefectul ar fi rămas incontrolabil, ceea ce a determinat precipitarea evenimentelor.

În favoarea conceperii unui Trahanache în deplină cunoştinţă de cauză pledează mai ales ***invitaţia făcută prefectului în actul I, scena a IV-a, de a-i ţine companie Zoei în timpul lungii absenţe a soţului, pricinuită de întrunirea electorală şi de, evident, prelungitul joc de preferanţă;*** deasemenea, ***discreţia cu care, în scena a XI-a a actului al II-lea, bate în uşa care duce spre dormitor, când i s-a comunicat deja că soţia sa este acolo cu „Fănică", ceea ce ar fi trebuit să determine o criză de legitimă indignare.***

Să nu uităm, deasemenea, ***viteza cu care Trahanache produce poliţa incriminantă a lui Caţavencu***, dovadă că deţine o cartotecă plină asemenea hârtii compromiţătoare *pentru toţi*, scoţînd exact ce-i trebuie, exact când îi trebuie, ca şi ***autoritatea cu care îl pune la punct pe Caţavencu în primul act*** şi vom obţine un Trahanache mână de fier, în pofida afabilităţii afişate. Nici măcar Caţavencu nu îl sfidează decât *in extremis* (actul al III-lea, sub imperiul insuccesului etichetat *„trădare"*).

Năucitoare este, însă, o replică din ultimul act (scena XIII). Dandanache şi-a dovedit năucia şi ramolismentul, apoi şi canalismul (termenul e impropriu: el şantajează *cu inocenţă*, nu e conştient că procedeul său este imoral; la el măsura desperată se cheamă că a *„întors-o cu politică"*). Atunci are loc următorul *aparté*:

„ZOE – (încet) *Îţi place, nene, alesul d-voastră ?*

TRAHANACHE – (încet) *Deştept... dar mi se pare că e cam şiret.* (subl. ns.)"

Ce va fi văzut Trahanache la această canalie imbecilizată pentru a face o asemenea estimare ? Care, insinuează Caragiale, sunt criteriile ce fac adevăraţii rechini politici să se recunoască între ei, să se „miroasă" reciproc, să-şi dea spontan seama cum trebuie să se poarte, ce şi cât pot să aştepte unul de la altul, cum trebuie să manevreze şi să negocieze pentru mutuala satisfacţie ? Ca orişicare replică stranie a lui Caragiale, aceasta este atât de încărcată de semnificaţii, încât este, de obicei, trecută cu vederea... ba, uneori, omisă de-a binelea.

▪ **Cine este mai bătrână, Miţa Baston sau Didina Mazu?** Logica simplă ar cere ca Girimea s-o înşele pe amanta veche – deci mai în vârstă – cu una mai tânără. Dar Miţa, mai temperamentală, ceea ce ar indica deja tinereţea, declară că nu-şi poate *„face o carieră"* ca telegrafistă, deoarece *„n-are încă vârsta"*[2]. Ca telegrafiste nu se puteau primi decât femei tinere, fără deficienţe fizice (de vedere, osoase, pulmonare etc.) şi cu o relativă educaţie; deci Miţa nu este *„trecută"*; altminteri, nici măcar din cochetărie nu s-ar expune ridicolului afirmând-o.

Didina, în schimb, *„exmarşandă"*, a venit din Ploieşti. Ca şi Chiriac, a avut de străbătut un stagiu profesional până să capete dreptul de a se instala pe cont propriu. Împreună cu Pampon, care i-a *„sacrificat cariera de tist de vardişti"*[3] ? În urma unui scandal ? *„Exmarşandă"* înseamnă 'fostă negustoreasă', deci şi-a *vândut* prăvălia, nu a dat faliment. Este, dacă urmărim replicile ei, mult mai autoritară decât Pampon (şi *faţă* de acesta, ca şi de Nae şi de ceilalţi), chiar dacă Pampon este „durul" piesei; la bal vine *singură*, îmbrăcată într-un costum *bărbătesc*, ceea ce denotă o anumită

[1] I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*. În vol. *Teatru*. Timişoara: Editura Facla, 1984, p. 90-91.
[2] *Id.*, p. 192.
[3] *Ibid.*, p. 154.

Scanned with CamScanner

dominantă psihologică; nu ne contrazice nimic din text să afirmăm că Didina este mai în vârstă şi mai antipatică decât Miţa.

De ce o preferă Nae ? Pentru bani, probabil, dacă, întreţinută actulamente de Pampon, şi-a păstrat ceva din vânzarea magazinului; Girimea nu prea pare a face mult *„alişveriş"* (cifră de afaceri, profit) din puţinii şi ciudaţii săi muşterii: Catindatul cu tertipul lui folosit... ca să nu plătească, Frichinescu spiţerul chiulangiu, Crăcănel şi Pampon care vin doar după informaţii etc. *Suntem în Carnaval, în seara respectivă e bal mascat şi totuşi prăvălia e goală; „De ce muşterii am eu parte astăzi..."* va exclama a pagubă Iordache. Sau, fire slabă, Nae nu a putut rezista avansurilor acesteia (frizerii, oameni obligaţi de profesie să arate îngrijit, erau printre cei mai cocheţi bărbaţi, mai ales la periferia bucureşteană, ceea ce îi făcea dezirabili pentru femeile cu mai puţine scrupule morale), pentru ca apoi să nu se mai poată sustrage; Didina îl „ţine din scurt" aşa cum face şi cu Pampon. Reproşurile pe care ea i le face în plin carnaval o confirmă.

Revenind la Didina, *la marchande de mode*, amintim că modista[1], comercianta care ţinea ceea ce s-ar numi astăzi o casă de mode, va fi denumită în fel şi chip în literatura română: *„şandramandra"* (Alecsandri), *„mârşava de modă"* (Creangă/Isaiia Duhu), *marşandă*, în sfârşit şi, dacă renunţa la profesie, *ex-marşandă*. Pluralitatea calambururilor arată în ce măsură era văzută ca o primejdie pentru puţinele venituri ale lefegiilor epocii.

▪ **Care sunt sursele subzistenţei lui Dandanache ?** Ne-o spune el însuşi, în povestirea naivă a scenei în care şi-a găsit instrumentul de şantaj (personajul intrând în scenă, ca şi Tartuffe, abia spre sfârşit, autocaracterizarea e sursa cea mai importantă de date, întrucât prin faptele şi acţiunle sale nu mai apucă să se dezvăluie):

„Într-o seară... ţinevas – nu spui ţine... persoană însemntă... da' becher – vine si zoacă la mine cărţi... si când pleacă îsi uită pardesiul la mine... A doua zi, voi să-l îmbrac... gândeam că-i al meu... văz că nu-i al meu; îl caut prin buzunare..."[2]

Să examinăm aceste rânduri arhicunoscute. Dandanache este parlamentar inexpropriabil *„de la patuzsopt"*, dar nu e obligatoriu să fie un edec, căci, altminteri, în 1883 se împliniseră treizeci şi cinci de ani de la istoricul eveniment, ceea ce l-ar situa pe Dandanache *peste* şaptezeci de ani.

„Cu familia mea", spune el, deci mai mult de o generaţie a făcut parte succesiv din legislativul Principatelor. Un bunic al său va fi fost în Adunarea Constituantă a Revoluţiei de la 1848. Apoi tatăl şi/sau unchiul/unchii săi. Apoi el însuşi, profitând de lipsa de personalităţi politice din perioada imediat următoare Unirii Principatelor. Să nu uităm că, dacă suntem în timpul lungii guvernări a lui C. I. Brătianu, Dandanache *va fi fost printre aceia care a votat Independenţa României şi atâtea alte legi progresiste*. Le va fi votat, evident, cu bonomia indiferenţei pe care o dovedeşte faţă de existenţă în ansamblu. Nu putem preciza, deci, vârsta sa, situabilă oriunde între patruzeci şi optzeci. Ceea ce este important pentru reconsiderarea interpretării personajului. El vine

*„pe drum cu birdza **ţinţi postii**, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca..."*[3]

A închiria o birjă pentru a veni cu ea peste o sută cincizeci de kilometri (staţiile de poştă se succedau la circa treizeci de kilometri, cam cât putea merge la trap întins sau la galop un „ham" de cai, ceea ce situează geografic „capitala" acelui „judeţ de munte" în perimetrul Ploieşti – Târgovişte – Curtea de Argeş), nu e tocmai ieftin; iar pentru el nu e o cheltuială obligatorie, ci un gest *quasi*-delicat:

„DANDANACHE – [...] si-asa am venit pentru aledzere.
ZOE (cu răutate) – Nu trebuia să vă mai deranjaţi.
DANDANACHE – Ba încă ţe deranz, coniţa mea! Da stii, nu făţea să nu faţem măcar act de prezenţă... (subl. ns.)"[4]

---

[1] Termenul 'modistă' ajunge chivalent cu 'modernă', 'femeie îmbrăcată după exigenţele ultimei mode', chiar cu 'mondenă', femeie de lume, aşa cum îl va folosi Jupân Dumitrache la adresa Ziţei.
[2] *Ibid.*, p. 129.
[3] L. cit.
[4] *Ibid.*, p. 127.

Scanned with CamScanner

Zoe nu e chiar sarcastică: dacă alegerea acestei fantoşe este pentru Trahanache şi Tipătescu *„o înaltă şi **ultimă** chestie de încredere"*, cum spune depeşa de la finele actului II, **dacă acum datoria faţă de cel de la centru** („becherul" sau o relaţie a acestuia) **se consideră plătită, găsim aici o cauză a tergiversării pronunţării candidatului de către Trahanache**, o obligaţie mai veche (a lui Trahanache sau a lui Tipătescu ? *Va fi fiind o gafă anterioară a prefectului unul dintre instrumentele cu care „Venerabilul" îl are la mână* ?), obligaţie care, iată, acum se stinge. Or, fără îndoială, **mulţi asemenea aleşi, în răstimpul de când durează obligaţia în cauză, nu vor fi dat nicicând prin „circumscripţie".**

Chiar admiţând că pentru Agamiţă, citadin prin excelenţă, *'birjă'* este denominativul generic pentru orice fel de trăsură închiriată, această cheltuială nu este un nimic. Alte surse de venituri nu posedă, înafara indemnizaţiei de parlamentar, nu atât de umflată în epocă precât este azi, altminteri ar fi venit cu trăsura personală; ***şi trăsură proprie nu are, căci nu ar fi numit-o birjă.*** Nu e genul care să facă mulţi bani din susţinerea intereselor marilor industriaşi ori proprietari, pentru că nu e suficient de coerent să facă o interpelare. Rămâne **jocul de cărţi**.

Este foarte plauzibil ca, la adăpostul renumelui de revoluţionar şi a calităţii de parlamentar, Dandanache să dirijeze un tripou particular. Cu totul altfel se pomenesc partidele amicale de cărţi, a se vedea şi replica mai sus pomenită a lui Trahanache; şi cine să ia în serios ideea unei amiciţii de cărţi cu un asemenea edec al Parlamentului? Jocul de cărţi este, dealtfel, un eufemism cel puţin parţial: distracţia trebuie să fi cuprins şi alte „compartimente" uşor de presupus. Dovadă şi faptul că *prietenul pleacă fără pardesiu, deşi dimineaţa trebuie să fi fost mai rece decât seara când venise.* Aşa îşi procură deci influenţa simpaticul Agamiţă: atrăgând, sub pavăza respectabilităţii sale aparente, oameni importanţi în orgii în urma cărora îi buzunăreşte şi apoi îi şantajează. Dovadă că, deşi constată că haina nu îi aparţine, **sau abia atunci când constată**, o caută prin buzunare. Nu suntem departe de lumea „adevăraţilor Arnoteni" ai lui Mateiu; şi dubitata (de către tată) filiaţie spirituală se reconfirmă.

Care este idealul existenţei lui Dandanache ? Să rămână parlamentar. Asta, dacă are vreun ideal; cel mai probabil, şi-o doreşte din inerţie mintală, ca pe singurul *modus vivendi* conceptibil.

Am enumerat doar câteva dintre aspectele încă dubitative din creaţia lui Caragiale, cu simpla intenţie de a arăta **în ce măsură o operă, atunci când atinge generalitatea umană tocmai prin individualitate, este inepuizabilă, pretându-se *in æternum* la oricâte ipoteze, argumentabile fiecare în parte.** La deschiderea stagiunii 1933-34, când, sub direcţia lui Ionel Teodoreanu, Teatrul Naţional din Iaşi prezenta un spectacol cu *Momentele* lui Caragiale în versiune dramatizată, fratele şi confratele directorului, Păstorel, ţine o cuvântare în care spune, la un moment dat:

*„Actuale au redevenit, fireşte, şi piesele lui Caragiale. Dar piesele au **redevenit**, pe când Momentele au **rămas** actuale. În 1916,* O scrisoare pierdută, *de pildă, era desigur mai puţin actuală decât cu doi ani mai târziu şi decât acum. Reactualizarea ei se datoreşte fenomenului de repetire istorică, unei identităţi de împrejurări care, mai curând sau mai târziu, vor dispare. Acestei piese, ca şi surorilor ei de altfel, îi va rămâne atunci o valoare mai mult documentară.* (subl. aut.)"[1]

Despre perimarea pieselor prin dispariţia *„identităţii de împrejurări"* care le accentuau percutanţa satirică rămâne sociologului de astăzi şi istoricului de mâine să se pronunţe; impresia omului şi spectatorului de rând este că valoarea lor este eternă, mai mult chiar decât a unora dintre *Momentele* care inventariau, ca un insectar, fauna unei epoci. Dacă în perioada premergătoare Primului Război Mondial ele au devenit mai puţin actuale, aceasta s-a datorat îndeosebi imperativelor sociale şi politice ale momentului (Răscoala din 1907, cu consecinţele ei, pregătirea ideologică a luptei pentru eliberarea Transilvaniei şi pentru Marea Unire, apoi mizeriile războiului).

[1] Al. O. Teodoreanu, *Hronicul Măscăriciului Vălătuc*. Bucureşti: Editura tineretului, 1966, p. 139.

Scanned with CamScanner

Or, aici să precizăm că aveau a face mai ales **gravitatea imperativelor politice ale momentului, influenţa – atâta câtă a fost – a intensificării educaţiei prin şcoală şi, nu în ultimul rând, răspândirea ideologiei – culturale şi sociale – a tradiţionalismului.** După război, progresul economic redevenind la cote înalte, cu el **au revenit în actualitate şi moravurile atât de satirizate de Caragiale.** Tot aşa, la fiecare epocă, după trecerea crizei majore – fie aceasta ocupaţia, dictatura sau orice ne va mai rezerva istoria, anorexia conştiinţei sociale a românului va readuce în actualitate comediile marelui clasic. Păstorel se dovedeşte extrem de optimist. Valoarea *„mai mult documentară"* care să le rămână acestor piese ca unic atribut este încă un deziderat de domeniul indatabilului. Şi conchide Păstorel, în 1933:

„Caţavencu n-a dispărut cu totul, dar astăzi e sociolog şi economist. Pristanda are fără îndoială licenţa în drept, iar coana Joiţica bea cocteil şi conduce automobilul. E peinturlurată şi cu sprincenele smulse."[1]

Ceea ce ne poate sluji şi drept tranziţie către perioada de care ne ocupăm nemijlocit, aceea de la răscrucea secolelor. Se poate totuşi argumenta **în ce măsură percepţia unei generaţii despre un personaj poate deveni prejudecată, deformând tocmai ceea ce are teatrul mai frumos, polimorfismul şi pluralitatea interpretativă asupra unui personaj, mai ales a unui tip uman**, căci ***şi astăzi o montare care încalcă aceste prefabricate canoane ale orizontului de aşteptare este privită cu suspiciune, uneori cu revoltă, ca o impietate, ca şi cum conservarea unor viziuni ar face altceva decât să determine anchiloza valenţelor spectaculare şi să invalideze textul pentru noile generaţii, indiferente referenţial la viziunile consacrate.***

Putem da ca exemplu, în acest sens, montarea realizată de Dragoş Galgoţiu la Teatrul Municipal din Ploieşti (1987) cu *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, în care rolul Coanei Efimiţa era interpretat, în travesti, de Marian Râlea şi cu disoluţia comicului în dramă existenţială, ceea ce publicul a respins. **Însuşi Liviu Ciulei, regizor cu o veşnic novatoare viziune asupra textelor clasice pe care le-a prelucrat pentru scenă, a optat, în spectacolul său cu *O scrisoare pierdută*, pentru o viziune clasică până la ilustrativ a piesei, ceea ce a generat un spectacol de referinţă, dar nu extrem de interesant pentru publicul de azi.** Dorinţa regizorului, mărturisită, era **de a da o variantă scenică exemplară, care să nu contrazică reprezentările publicului despre text.**

Din păcate, ***aceste automatisme dramatice se propagă, prin intermediul criticii şi al reprezentărilor, la profesorii de română,*** *care, nemairecitind textul de la examenul de admitere,* ***vor transmite la rândul lor elevilor o concepţie învechită, neinteresantă,*** *atât prin discuţia la oră cât şi prin perpetuarea continuă a acestor idei în manualele pe care le elaborează.* Am abordat acet aspect al problemei doar pentru a ilustra ***un sistem de perpetuare a unor mentalităţi inter-generaţional prin intermediul inculcării unor mentalităţi şi a fondului aperceptiv comun.***

La începutul secolului al XX-lea, în 1905, Caragiale a intenţionat să readucă personajele sale într-o unică piesă-frescă, în care să le vedem cum au evoluat în mişcare accelerată în douăzeci de ani. Şi a elaborat proiectul piesei *Titircă, Sotirescu et C-nie.* Acolo, Caţavencu şi-a văzut visul parlamentar cu ochii, Veta are o fată, Chiriachiţa, fina, să zicem, a lui Chiriac, Spiridon este un june sportsman cu maşină şi mania vitezei etc. În general, toată lumea şi-a înfăptuit cu prisosinţă aspiraţiile sociale.

[1] L. cit.

Scanned with CamScanner

Apoi a renunțat la proiect. După părerea noastră, **a renunțat pentru că personajele, în evoluția lor, nu mai erau de loc comice. O clasă socială își încheiase o spirală evolutivă, afirmându-se socialmente și economicește. Poate dovedise stângăcii și ridicol în ascensiunea sa; poate se dovedise chiar lipsită de scrupule în înlocuirea aristocrației precedente. Aceasta nu schimba cu nimic realitatea de fapt.**

Dar ***subiect de comedie nu mai era***, decât, cel mult, **în măsura în care, puțin conștientă de importanța sa socială proprie, maimuțărea forme goale ale altădată invidiabilei aristocrații**, cum este Mândica, servind mondenul *five o'clock tea* într-un

„serviciu de argint cu coroană de conte dasupra monogramei E. P. – Esméralde Piscopesco – de toată frumusețea"[1]

și mahalagindu-se cu prima ocazie. Comic de cea mai pură esență bergsoniană. Și, să nu uităm, *Five o'clock* aparține primei perioade din cronologia schițelor, publicată fiind în *"Universul"* din 25 februarie 1900.

Și atunci Caragiale **și-a îndreptat atenția asupra noii clase care era în plin urcuș social, aceea a proletariatului intelectual: funcționari, gazetari, institutori, mărunți lefegii care începuseră să dorească a fi la paritate cu foștii lor patroni.** Și a scris acele miniaturi de piese dramatice care sunt momentele și schițele sale.

...Ceea ce poate servi și drept concluzie discuției de față.

[1] I. L. Caragiale, *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Cluj-Napoca: Editura Facla, 1988, p. 205.

Scanned with CamScanner

Capitolul al II-lea –
Sub zodia concurenței

"Puì de teatru românesc...ți-ai adunat în sfârșit clipele...
și ți-au crescut aripile !"
(M. Ștefănescu – *Căruța cu paiațe*)

Premise social-istorice. Scăpat din univocitatea monopolului de stat, teatrul românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea a fost bucuros a intra sub zodia diversificării. Apoi a avut a deprinde lecția amară a concurențialismului care impune concesii peste concesii, nedorite și insalubre faptului artistic. Dar a trebuit să se adapteze. Nu putem examina dramaturgia acestei perioade fără a arunca în prezentul *incipit* o privire panoramică asupra acestui fenomen, măcar în liniile sale majore de forță.

Am abordat succint greutățile începuturilor, neîncrederea opiniei publice în capacitatea oamenilor de teatru autohtoni de a face școală, de a instaura aici o tradiție culturală validă în domeniu. Este adevărat că, în acei „zori ai teatrului românesc", publicul era excesiv de elitist, hrănit educațional la școala occidentului francez (cu precădere), dar și german, italian, englez. Am vorbit apoi despre democratizarea artei prin democratizarea publicului. Această neîncredere nu este departe de teoria „formelor fără fond" pe care o postula Maiorescu, referindu-se la ansamblul societății:

„Căci nepregătiți precum erau și sunt tinerii noștri, uimiți de fenomenele mărețe ale culturei moderne, ei se pătrunseră numai de efecte, dar nu pătrunseră până la cauze, văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adânci, care au produs cu necesitate aceste forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista (subl. ns.)"[1]

Auzim, parcă, personajele lui Facca:

„În sfârșit, în orice limbă, numai străină d-o fi,
O tragedie se poate prea furmos pasarisi[2]
Numai limbele străine pot vorbi de santiman
Numai nemții și francezii pot avea de amiuzan.

Maiorescu, să nu fim greșit înțeleși, are în bună măsură dreptate: suferim și astăzi de maladia formelor fără fond, în sensul comodității imitației, care suplinește efortul conceptual, în cultură ca și în privința structurilor instituționale, educaționale sau informaționale, unde vedem cum „împământenirea" unor organisme, structuri sau programe, copiate *ad litteram*

[1] T. Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*. În vol. *Din „Critice"*. București: Editura Tineretului, p. 115.
[2] Hibrid între fr *passer*, it. *passare*, (aici) 'a reprezenta, a juca pe scenă' și sufixul verbal grecizant *„isi"*, și astăzi prezent în limbă (afanisi, aerisi, plictisi, mărturisi).

Scanned with CamScanner

după cele străine, capotează în faţa moravurilor locale sau a ininteligibilităţii de către destinatari. Dovadă, problemele pe care le au românii întru *implementarea* (!) legislaţiei comunitare, care marchează aspecte oscilând între grotesc şi ilariant; reamintim doar sutele de mii de rampe inutile într-o ţară mai fără handicapaţi în cărucioare (un cărucior, adică un lux, le-ar micşora veniturile...), problema asomării porcilor, a transhumanţei etc. etc. Dovadă, apariţia sutelor de mii de rampe într-o ţară cu, poate, câteva mii de cărucioare pentru handicapaţi; rampe binecuvântate de bătrânii cu plase grele şi de mamele cu copii în cărucioare... dar la ei nu s-a gândit nimeni atâta vreme; pe când, o măsură impusă de U.E., în coincidenţă cu interesele locale, s-a aplicat prompt.

Trebuie totuşi să ne înclinăm în faţa entuziasmului generaţiei patruzecioptiste şi a celor precedente şi succedente, pentru ***curajul de a arde etapele, de a întemeia şi instituţionaliza forme fără să ştie dacă vor fi vreodată în stare să le umple cu fond, pentru puterea de a visa în faptă o cultură adevărată, chiar dacă, în vremea lor, au făcut-o numai spre a nu roşi la întrebarea vreunui străin dacă în ţara de unde vin există teatru, biblioteci, universităţi, academii.*** Ne amintim reacţia lui Dinicu Golescu într-o postură similară. **Dacă este adevărat că istoria nu ne-a îngăduit o multiseculară spiritualitate endemică de factură cultă, este la fel de adevărat că însuşi curajul acestor generaţii de a o sintetiza din mers, fie şi pornind de la modele prefabricate, a făcut posibilă evoluţia ei până la stadiul la care a ajuns, totuşi, cultura română.** În fond, *dacă nu ar exista arhetipuri culturale, ne-am pomeni, mai ales într-un spaţiu aglomerat demografic cum este Europa, cu excesiv de multe tipuri de spiritualităţi, care, în anumite stadii ale evoluţiei lor, ar deveni necesarmente adverse.* Într-un fel, aceasta s-a şi întâmplat la jumătatea secolului XX.

Spre începuturi, aşadar, noţiunea de „a merge la *fteatru*" (grupul consonantic *ft*, de sorginte grecească, reproducând forma etimologică scrisă cu *thita*, *Θ*, conservată în majoritatea limbilor europene moderne prin grupul *th*) cuprindea receptarea unei vaste palete de manifestări spectaculare, de la cabaret şi revista lui I. D. Ionescu de la *„Iunion"* la vodevil şi comedie, de la „cânticelul comic" şi scenetă la drama istorică şi la operă, de la teatrul în limbi de circulaţie europeană la localizări şi apoi piese originale. Despre aceasta din urmă vorbeşte şi N. Filimon în *Ciocoii vechi şi noi* unde ni se povesteşte cum

„[...] floarea societăţii din Bucureşti petrecea în sala teatrului ascultând muzica lui Rossini şi privind magnificul fast al lui Caragea şi al copiilor săi"[1]

pentru că receptarea faptului dramatic în sine, incluzând şi o intenţionalitate emoţională, respectiv estetică, nu avea tradiţie, *dar „panarama" paradei militare, a trecerii boierilor la curte, la biserică etc. era un spectacol cu tradiţie, putem spune fără să greşim, multiseculară.* Se adăuga, desigur, un vag fior al participării la ceva nou, aproape misterial, dar sindrofiile vremii, reuniunile de salon învăţaseră cucoanele cu plăcerea de a fi privite.

Ne amintim că o anecdotă asemănătoare ne parvine din teatrul clasic italian. Şi încă, ne îndoim că acea *„drama giocoso"* rossiniană de care vorbeşte Filimon era, cât de cât, percepută de public altfel decât un fundal sonor indiferent pentru contemplarea magnificelor toalete, depăşind cu mult mijloacele materiale ale purtătoarelor, după cum ne spune moralistul romancier, căci,

„[...]deşi [lumânările de ceară] produceau o lumină foarte slabă, erau însă de ajuns (sic!) ca să facă a schinteia în mii de culori diamantele şi alte pietre nestimate grămădite pe cerceii,

[1] N. Filimon, *op. cit.*, p. 196

Scanned with CamScanner

fuliile[1] *şi ghiordanele*[2] *cocoanelor*[3]"

Una dintre cauzele acestui eclectism al gustului publicului receptor îi constituie şi **raritatea spaţiilor special amenajate întru (re)prezentarea spectacolelor**. Lucrul mai este încă valabil în provincie, unde chiar instituţii teatrale de prestigiu, cum sunt cele din Iaşi, Cluj sau Craiova încă adăpostesc *seriatim* spectacolele teatrelor dramatice, uneori în mai multe limbi (ale naţionalităţilor conlocuitoare), ale operei sau filarmonicii locale, ale trupelor aflate în turneu. În oraşe încă şi mai provinciale, unica, îndeobşte, sală de spectacol va fi obligată să găzduiască, pe lângă cele mai sus pomenite, şi congrese, festivaluri de diverse portanţe, congrese şi consfătuiri, festivităţi de premiere, serbări şcolare etc. Întenţia însăşi a construirii sale era aceasta: de a oferi un spaţiu destinat socializării, reunirii tuturor cu ocazia manifestărilor sociale, adică **afilierii**. *Intenţionalitatea estetică urma a veni – dacă va mai veni – mai târziu.*

O altă cauză ar fi însuşi noţiunea de „*comèdie*", care avea – încă – prea puţină legătură cu elementul estetic, incluzând de drept orice „panaramă" la care lumea putea asista şi *despre care orice martor cu vocaţie narativ-evocatoare putea povesti apoi, cu savoare, patos ori haz, celorlalţi, mai puţin norocoşi, care nu asistaseră.* Se includ aici evenimentele sociale **care au, pentru început, strada drept scenă**: defilări militare, nunţi princiare, baluri, procesiuni religioase şi târnosiri de biserici, dar şi bătăi, incendii, pedepsiri public-exemplare ale unor vinovaţi (dilapidatori, falimentari frauduloşi, hoţi etc.) Să ne amintim boierul provincial, *„ţinutaş"* din *Negru pe alb* al lui C. Negruzzi, care, întors din „*capitalie*", îşi uluieşte prietenii neieşiţi din fundul respectiv de lume spunându-le

„[...] cum s-a eglendisit ('s-a distrat', 'a petrecut', nn.) *la bal la curte; ce mai confete şi gheţate a mâncat; cum îl invitau toate damele la danţ; cum era balul de frumos; sala era pardosită cu oglinzi, pereţii de porţelan, uşile de cristal şi mobilele de chihrimbar, şi alte multe minunăţii şi mândreţe care fac pe prietenii săi casce gurile ascultându-l;* ***şi iaca materie de vorbă cel puţin pentru două luni.***"[4]

Dar această nediferenţiată percepţie a (proto)spectacularului nu va mai dura mult; şi să recunoaştem meritul major al oamenilor de teatru români, care, deşi s-au format tot după reţeta maioresciană a „formelor fără fond", au fost printre primii să-şi găsească, aproape instinctiv, calea originalităţii. Şi trebuie spus că aceasta se va datora şi presiunii publicului: mai mult decât toate formele de propagare a culturii în masă, teatrul se va bucura de receptivitatea maselor, devenind, spre deosebire de literatură şi chiar de muzică, o artă a tuturor.

O preţioasă mărturie de epocă în acest sens găsim în memorialistica şugubeaţă a lui I. L. Caragiale adunată sub titlul *Din carnetul unui vechi sufleur*:

„**Quiproquo**. *Într-un an cădea Crăciunul sâmbătă – s â m b ă t ă e r a z i u a o p e r i i i t a l i e n e. Se dădea* Il Trovatore, *De pe la cinci ceasuri galeria gemea de mitocănime foarte veselă* (explicabilă "veselie", fiind în ziua de Crăciun – nn.). *Cântau tenorul P a t i e r n o, primadona Bianchi şi baritonul, nu mai ţiu minte cum îl chema [...]*

Terzetul final din actul întâi a mers admirabil, un brio rar. [...] Cântăreţii sunt chemaţi la rampă de două ori, de trei, de patru ori. [...] şi-nsfârşit un glas mitocănesc din galerie porneşte risolutto fortissimo*:*

- Bravo!... Pascali! Matilda! Dimitriade!"[5]

---

[1] *'Fulie'* – (arh. tc. şi ngr.) narcisă, de unde sensul de 'podoabă femeiască bătută cu pietre preţioase, de forma acestei flori' (DLRM); probabil, broşă sau ac de păr cu asemenea ornament.

[2] *'Ghiordane'* - coliere.

[3] *Id.*, p. 191.

[4] C. Negruzzi, vol. cit., p. 193-194.

[5] I. L. Caragiale – *Nuvele, Povestiri, amintiri, varia.* Bucureşti: Editura Minerva, 1981, p. 12.

Scanned with CamScanner

Episodul, de un comic de situație realmente savuros în sine, ni se pare revelator încă sub cel puțin cinci aspecte. ***Primo***, dovedește nu doar ***coexistența trupelor și obligația de a împărți o scenă***, ci și faptul că, așa cum se plângea cu decenii înainte Iorgu Caragiali la Iași, ***tot trupele străine***, deși ilustrând un gen de spectacol extrem de nespecific acestor meleaguri, **căpătau ceea ce, în zilele noastre, se cheamă în audio-vizual *prime time*, spațiu-timp de maximă audiență: în cazul de față, deși este sâmbătă, ziua de Crăciun, publicul român este obligat să vadă *Il Trovatore***, inegalabilă în sine, dar total neadecvată circumstanțial.

Secundo, sala *„gemea"* totuși de lume, ceea ce arată că **obiceiul de a frecventa teatrul în zile de sărbătoare (mult mai rare în acea vreme) se împământenise**, nu numai în lumea bună și cultivată, ci și între *„mitocanii de la Tirchileşti şi de pă la Bonaparte"*[1], sensibili la accesibilitatea genului. Să recunoaștem că, pentru calfa de băcan de periferie, a merge, în seara de Crăciun, la teatru și nu la chef, era mai mult decât un gest elevat sau eroic: era un gest *patriotic*.

Tertio, a se nota, deasemenea, că **factura spectacolului și limba reprezentației erau acestui public relativ indiferente**. Din incultură sau, dimpotrivă, din supraculturalitate, prea puțin contează; deși, spre deosebire de opera rossiniană mai sus citată, cea a lui Verdi este ascultată cu profundă emoție și bisată repetat, ceea ce denotă o **remarcabilă sporire a ponderii factorului estetic în receptarea comunicării prin spectacular**, pentru cei nici patruzeci de ani scurși de pe vremea domniței Ralu și a Teatrului de la Cișmeaua Roșie.

Quarto, bietul mahalagiu face o confuzie perfect explicabilă prin nivelul său de instrucție; dar **faptul că îi pomenește pe cei trei actori de prima mână ai scenei românești, Aristide Demetriade, Mihail și Matilda Pascaly, dovedește că are deja o reală experiență de spectator, că are chiar și un gen preferat și că *acesta nu este comedia lui Millo sau Iorgu Caragiale, mult mai accesibilă, ci drama*, gen în care se ilustrau toți cei trei actori „chemați la rampă"**.

Dar mai ales, ***quinto***, iată că ***teatrul românesc, deși încă urgisită Cenușăreasă, reprezintă deja etalonul de judecată al valorii dramatice***. Nu făcea o confuzie, spectatorul de le galerie. *Pentru el, dacă era un lucru bine făcut în teatru (dovadă că i-a plăcut și lui, și sălii care aplaudă încontinuu), neapărat era creația celor trei actori pe el care îi cunoaște bine de pe aceeași scenă și pe care îi adoră.* Altcineva nu intră în vederile lui, acesta este mecanismul psihologic prin care, în preistorie, trebuie să fi apărut semizeii; este de presupus chiar că *a fost plăcut surprins și adânc emoționat aflând cât de bine cântă Pascaly, Matilda și Demetriade* (pentru că, de cântat, în acea epocă a zorilor vodevilului, auzise destul pe aceeași scenă). ***Splendidă demonstrație a eternei importanțe a orizontului de așteptare estetică a publicului, condensată drastic în aceste câteva rânduri ale marelui maestru al scrisului românesc ! Splendidă argumentație indirectă privind biruința teatrului în limba română !***

Teatrul autohton începe, deci să câștige teren: satisfacția cu care nepotul începătorilor consemnează anecdota dovedește cât de real era fenomenul. Gusturi elitiste sau obscure interese mai mențin încă teatrul străin, desigur, nu în ipostaza sa valorică absolută, pe scenele noastre, mai curând din cosmopolitism și din dorința de a menține un „lustru" destinat ochilor străini (vizitatori tranzitorii, corp diplomatic), intenție lăudabilă în sine. Dar publicul are deja, e limpede, preferințele sale, fapt amplificat mai ales de ceea ce pomeneam în capitolul anterior: *accesibilitatea acestei forme de expresie artistică, întru receptarea căreia nu e nevoie nici de educație, nici de cultură, de nici o cheie de descifrare*

[1] *Id.*, p. 21.

Scanned with CamScanner

înmânată de altcineva; nici măcar de alfabetizare. Numai şi numai de disponibilitate.

*

Panoramări. Dezvoltarea structurii economice a României, la răscrucea secolelor, a adus dezvoltarea suprastructurii sale, în toate domeniile, inclusiv în cele ale „prestării de servicii culturale", căci aşa se clasifică arta, mai ales arta spectacolului de diverse tipuri.

Mahalagii de altădată, ajunşi mici sau mari burghezi prin negustorie şi prin jocul perioadelor de intens progres economic, şi-au trimis fetele la *„pansion"* şi băieţii la Paris, iar acum le pregătesc o carieră la curte, în diplomaţie sau în Parlament. Pentru aceste noi generaţii, o călătorie *„înăntru"*[1] (înlăuntrul Europei, la periferia căreia am avut totdeauna conştiinţa că suntem) nu mai e, ca pentru Dinicu Golescu ori pentru Chiriţa, un fapt epocal cu care urmează a se mândri generaţii de urmaşi, ci un voiaj comod de maximum o săptămână cu vagonul de dormit (dincolo de accidente de tipul „panamalei" Strussberg, pledoaria susţinută a generaţiei lui Alecsandri pentru drumul de fier a dat roadele scontate). Deci, pe lângă studiile devenite de rigoare, tinerii din lumea bună (o noţiune tot mai larg cuprinzătoare, odată cu sărăcirea boierimii şi progresul social al marii burghezii) nu vor mai fi trimişi la Paris, Berlin ori Viena, ba chiar la Londra, Madrid ori Washington, *„să se mai chilească"* (pilească, *videlicet* 'subţieze', 'rafineze') ci pentru a-şi împrospăta garderoba, pentru a participa la un eveniment monden (o încoronare, o cursă de cai, o sărbătoare naţională, aşa cum cele trei cucoane îl aduc la Bucureşti pe dl. Goe, o nuntă princiară), pentru a stabili parteneriate economice sau, pur şi simplu, pentru a se odihni ori distra.

Guvernantele şi preceptorii copiilor sunt comandaţi prin corespondenţă în străinătate. Băcanii de lux aduc din străinătate *„delicateţe"* care fac din orice dineu *high-life* egalul unuia european. Aceeaşi „lume bună" îşi spală lenjeria la Londra, de unde tocmai a venit o principesă de coroană care va deveni o remarcabilă regină. La Şosea au loc bătăi cu flori între automobile conduse tot mai frecvent de femei. Majoritatea marilor producători de automobile, de altfel, vor avea în curând, fiecare, una sau mai multe reprezentanţe în capitală; *industria motorului cu ardere internă face petrolul românesc tot mai atractiv.*

Mitică, eroul lui Caragiale, nu mai e un conţopist amărât, un proletar intelectual, cu puţini bani de bere sau de teatru (unde „intră pe mofturi cu contramarca" – cotorul – biletului altui prieten), cu melon şi baston, bravând sărăcia cu mustaţa sa în furculiţă; acum el e un *sportsman* care merge duminicile cu bicicleta la Şosea sau cu trenul de plăcere la Sinaia, iar în timpul săptămânii circulă prin Bucureşti cu „muscalul", fie că are sau nu resurse pentru aceasta (v. I. L. Caragiale – *Slăbiciune*). Femeile nu mai sunt de factura cazanierei Veta, pentru care o ieşire cu familia la grădina lui I. D. Ionescu reprezenta o aventură răuprevestitoare, nici măcar a Ziţei, cu ale sale incomplete studii de *„pasion"*, în care învăţau o brumă de franceză şi o duzină de piese facile pentru pian, ci absolvente de conservator, membre ale unor cluburi care se ocupă cu acţiuni de binefacere şi conferinţe ştiinţifice; ori *autoare, ele însele, de asemenea opere*, îndrăzneţ intitulate

„Femeia în istoria şi în poezia poporană a românilor, în trecut, în prezent şi-n viitor...

Acest studiu va constitui subiectul a trei conferinţe ce se vor ţinea de către autoare la Ateneul Român"[2]

---

[1] Cf. Chiriţa către Musiu Şarlă – *„Et alors nous l'enverrons dedans [...] Dedans... înîntru..."* în V. Alecsandri – *Teatru*. Ed. cit., p. 421.

[2] I. L. Caragiale, *Ţal !...* În vol. *Temă şi variaţiuni. Momente, schiţe, amintiri*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1988, p. 329.

Scanned with CamScanner

Caragiale poate să o persifleze oricât pe *"savanta"* Graziella-Nastasia, pentru că se ocupă de femeie

"ca bunică, mamă şi soacră, ca soţie, fiică, nepoată şi noră... în trecut...

Şi aşa mai departe, în prezent şi-n viitor."[1]

nu mai puţin, evoluţia socială a femeii, în contextul evoluţiei sociale generale, este incontestabilă.

Să mai numim câteva aspecte surprinse de autor care dovedesc, dincolo de ridicolul unor forme încă fără fond, **progrese sociale remarcabile**, de la care pornind se va structura civilizaţia României Mari: ***manifestaţiile studenţeşti şi politice, repausul duminical, expoziţiile naţionale de produse agricole ori industriale (după modelul celor franceze ori americane), extinderea electrificării şi a comunicaţiei rapide*** **(telegraf, telefon),** ***implicarea răspunderii parlamentare*** **în diverse** ***„iniţiative". Presa*** însăşi, cu toate acele *„braşoave şi gogoşi"* care o ridiculizează, evoluează de la lungile articole declamative în stilul lui C. A. Rosetti sau C. Bolliac spre ***interviu*** şi ***reportaj***, adică spre transmiterea faptului brut, fie el de senzaţie, fie, pentru început, născocit (v. I. L. Caragiale – *Reportaj, Ultima oră*). Amendate de Caragiale, N. T. Orăşanu ori A. Bacalbaşa, aceste – încă – noi tipare, de inspiraţie anglo-americană, pline de născocite ştiri de senzaţie vor însemna, totuşi, uriaşe progrese democratice odată cu structurarea genului. Mai în glumă, mai în serios, Nenea Iancu îi va spune „reporterului" Caracudi ('caracuda', peştele mărunt care nu merită reţinut de pescar, denumea deja în argoul urban oamenii fără mare importanţă; unii dintre ei veleitarişti, deşi disprețuiți de mai romanticii colegi de breaslă, cum denotă folosirea numelui de către Caragiale):

„[...] dă-i înainte! d-ta ai apucături americane; vei avea un frumos viitor ca ziarist român."[2]

Aceasta va fi lumea momentelor şi schiţelor lui Caragiale, ***cu totul alta decât cea a comediilor sale.*** **Mica burghezie şi proletariatul intelectual a ajuns socialmente din urmă marea burghezie, indiferent de palierul financiar de viaţă.** Lache şi Mache îşi permit să se îmbrace după ultima modă, să mănânce şi să discute politică la „club" (fie acesta şi o banală berărie), aşa cum, douăzeci de ani mai devreme, îşi permitea doar prefectul Tipătescu (v. *O lacună, Situaţiunea, Atmosferă încărcată*). **Repaosul dominical**, câştigat prin istorice manifestaţii de proletariatul altor meleaguri, le conferă şi mai mult răgaz să „pună ţara la cale". Jupân Dumitrache Titircă, devenit mare industriaş, va fi emblematic în acest sens, împreună cu domnul Zefir Piscopesco, soţul Mândicăi, *„gentila"* gazdă a unor *five o'clock teas* memorabile, ambii soţi invitaţi la dejun la Peleş, dovadă de sensibilitatea familiei regale faţă de marii contribuabili.

Chiriac, crescut în casa lui Jupân Dumitrache, actualmente tovarăş de afaceri, va „arde etapele" parvenirii sociale, profitând de primenirea structurilor. Spiridon îşi aşteaptă rândul la evoluţie mondenă, nu fumând pe ascuns o ţigară de mahorcă, ci *„trăindu-şi tinereţele"* la volanul unei maşini de sport. Probabil că Jupân Dumitrache, finalmente împăcat cu asaltul impetuos al noilor structuri şi măgulit de meteorica ascensiune socială a clanului, îi spune acestuia, ca odinioară Ziţei, *„Acum e vremea ta"* şi *„Ei... ale tinereţii valuri..."*

...Pe soacra lui Spirache Necşulescu din *Titanic Vals* o va chem Chiriachiţa, nume cu totul insolit şi foarte obsolet. Va fi fiind ea fiica Vetei, măritată din dragoste

[1] L. cit.

[2] *Id.*, p. 109.

Scanned with CamScanner

cu un institutor de provincie; respectiv, la aceasta se va fi gândit Muşatescu, transplantând-o în Câmpulungul natal ? Ideea nu e lipsită de verosimilitate.

*

Un teatru prea strâmt. Bucureştiul devine la început de secol tot mai mult Micul Paris. Iar în acest oraş european nu mai e suficient un singur teatru.

Să spunem, pentru început, că disputele pricinuite de diversitatea politicilor culturale au determinat o reală stagnare a progresului Teatrului Naţional. A enumera perindările de directori, disputele culturale sau neculturale, academice sau neacademice, jocurile de interese politice care au vizat acest post de mare însemnătate şi de reală portanţă socială, jocuri de culise în păinjenişul cărora şi-au riscat reputaţia profesională şi şi-au văzut terfelită reputaţia personală oameni de statura unor Ion Ghica, Grigore Cantacuzino, I. L: Caragiale, Al. Davila sau Pompiliu Eliade, doar cinci (mai însemnaţi) directori din cei paisprezece care s-au perindat (unii dintre ei de mai multe ori) în treizeci şi nouă de stagiuni din perioada 1877-1916, este a ne angaja periculos într-un hăţiş fără capăt; insistăm asupra ideii că, la fel ca în zilele noastre, la fel ca în mai toate epocile istoriei moderne, **schimbarea guvernelor aducea după sine un val de demiteri urmate de „dezvăluiri", acuzaţii, procese de fraudă, imputări şi calomnii**. Nu putem trece, totuşi, mai departe, fără a examina câteva dintre aceste directorate, din perspectiva mărturiilor oamenilor de teatru contemporani.

I. L. Caragiale vine director al Naţionalului bucureştean în 1888 (numirea poartă data 9 iulie, dar cu valabilitate retroactivă de pe 26 iunie) în ciuda reticenţei iniţiale a lui Maiorescu, *„în ciuda boierului"*, cum va formula I. Suchianu [1] (...„boierul" Maiorescu?!):

„Maiorescu, ministrul instrucţiei, l-a refuzat pe motivul că n-are temperamentul de a conduce o societate artistică, un eufemism maiorescian, care pe româneşte sună aşa: tu nebun, ei nebuni, cum o să vă puteţi înţelege?"[2]

Se pare însă (după opinia lui Teleor, citat de Şerban Cioculescu[3]) că, Maiorescu fiind în căutarea unui director pentru instituţia în cauză şi alternativa fiind Grigore 'Zizin' Cantacuzino, considerat *„prea nervos"*, Caragiale, om de teatru şi junimist vechi, chiar dacă incomod, a fost preferat. O altă variantă susţine că motorul acestei numiri ar fi fost Carmen Sylva care, pentru reuşita unor seri teatrale organizate la Peleş cu prilejul vizitei Prinţului de Wales, viitorul Edward al VII-lea[4] (şi ne amintim că, datorită soţiei sale, Caragiale va afirma ulterior că familia sa *„ştie ceat-pat englezeşte"*), şi-ar fi exprimat, tot potrivit lui I. Suchianu,

„dorinţa de a-l vedea cât mai curând directorul Teatrului Naţional, the right man in the right place[5]*"*

angajându-se să-l convingă în acest sens pe Maiorescu. Vizita princiară va avea, însă, loc în septembrie, deci la aproape patru luni de la instalarea în funcţie a lui Caragiale; Suchianu se înşeală. Certe rămân însă obţinerea bunăvoinţei regale şi decoraţia „Steaua României" în grad de cavaler, acordată proaspătului şi energicului director.

---

[1] I. Suchianu, *Diverse însemnări şi amintiri*. Bucureşti: Editura Univers, 1933, p. 28.
[2] L. cit.
[3] Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1977, p. 119 ş.u.
[4] Conform articolului *Échos mondains, Shakespeare au château de Pelesh*, apărut în *„La liberté roumaine"* 27 sept./9 oct. 1888, spectacolul cuprindea paisprezece tablouri vivante, acrostih al numelui princiar, câteva fragmente shakespeariene şi două comedii lirice.
[5] Omul potrivit la locul potrivit; în engleză în original.

Scanned with CamScanner

Rămâne deasemenea certă ideea că dramaturgul va fi numit director ca o consecință a căderii guvernului Brătianu, cădere ce punea capăt „lungii guvernări liberale" (1876-1888) și instaura guvernul condus de junimistul fondator Th. Rosetti. Cu excepția lui C. Stăncescu, vechi om de teatru, Caragiale era **primul director al unui teatru național românesc care nu provenea din rândurile marii boierimi**. De aici – una din sursele animozității de care s-a lovit, mai exact lipsa de susținere de care nu s-ar fi ciocnit un director „cu spatele asigurat" de conexiuni de familie.

Celelalte surse au fost neînțelegerile cu actorii, dezechilibrarea compartimentului interpretativ specializat în dramă, în favoarea celui de comedie (vai, cât de explicabil !), o campanie de presă (Ventura, Gion, Claymoor, toți viitori „clienți" ai schițelor autorului) mai ales motivată de „spălări de conturi" extrem de meschine, acuzații de "pornografie" (legate mai ales de reprezentarea unor piese naturaliste precum *Otrava* (după *L'Assomoir* al lui Zola), *Domnul Choufleuri* ș.a (pornografie care, după expresia lui V. Silvestru, folosită într-o evocare comemorativă a lui N. Bălțățeanu din februarie 1992, reprezenta un *„cânt de îngeri"* față de conținutul modern al termenului); deasemenea, acuzația de fraudă administrativă, prin cumpărarea de mobilier în valoare de 7.000 lei, cea de a fi solicitat foloase necuvenite pentru subînchirierea sălii către o trupă de turneu etc.

Ne atrage cu deosebire atenția o pagină din procesul verbal al inspectorului anchetator al așa-ziselor dilapidări făcute de nonconformistul director, pagină fotocopiată de Ioan Massof în **Teatrul românesc** și pe care o reproducem aici integral pentru surprinzătoarea ei valoare documentară:

„Din vechiul portofoliu al artiștilor		*6744,55 [lei]*
" portofoliul din 1888 al direcții (sic!)		*5172.50*
" noul " creat de d. Caragiale.....		*1533. –*
Însă : Dați d-lui Manolescu.....	*200. –*	
" " Gusti regisorul în împrumut.....	*150. –*	
Dați odăiașului ca leafă pe Octombre și Noembre 1888 pe când el se afla deja achitat pe acel timp	*100. –*	
Împrumutați conservatorului de costume Ilie Berger.....	*300. –*	
Idem arhivarului Săulescu.....	*400. –*	
Dați dlui Suchianu ca acont din remisele ce i se va (sic!) *cuveni când va localiza «la* (sic!) *Camaraderie» și când se va reprezenta acea piesă*	*160. –*	
Dați asemenea dlui Eminescu în conta dreptului de autor când se va reprezenta opera sa (subl. ns.).....	*50. –*	
Dați în împrumut d-lui casier bileter Tănăsescu	*173. –*	
Egal	*1533*	
Numĕrar		*6464. –*
Idem numĕrar nedat la dividende		*1. –*
Egal		*37 201, –* "[1]

Pagina conține dovada absolută a probității lui Caragiale. Se poate observa că nu și-a permis să depășească fondul de cheltuieli înființat de sine chiar în scopul efectuării unor plăți urgente pentru rezolvarea cărora nu era timp de plictiseli birocratice, față de care, dealtfel, temperamentalul director trebuie să fi avut prea puțină prețuire. Dovadă stă ultima rubrică, în care *„casierului bileter"* Tănăsescu i se dau 173 de lei, exact cât mai rămăseseră din cei o mie cinci sute treizeci și trei inițiali. Deasemenea, că unele sume erau avansate cu titlul de împrumut sau aconto, deci deductibile din câștigurile viitoare.

[1] I. Masoff, *op. cit.*, ilustrații înafara textului, între p. 224-225.

Scanned with CamScanner

Cutremurătoare este această pagină în mențiunea privitoare la Eminescu, motivul principal pentru care am reprodus finalul de bilanț. În 1988, starea de sănătate a lui Eminescu se degradase îngrozitor. Mărturie stau rândurile scrise de Scipione Bădescu în acest răstimp:

„Corpul său e un adevărat putregai. Rănile ce-i acoperiseră mai tot corpul şi care au dispărut momentan sub influența curei suportată (sic!) *la Hall, s-au redeschis din nou şi încă cu mai multă furie ca mai înainte. Nenorocitul e în starea cea mai disperată, neputând părăsi patul de săptămâni deja.*

Şi nici un ajutor de nicăieri! – Ce timpuri, ce societate, ce barbarie!"[1]

Circulau liste de subscripție, şi se organizau serate muzicale pentru a aduna poetului care se plânge lui Maiorescu de

„lipsa aproape absolută de mijloace de subzistență"[2]

necesare traiului. Un prieten (N. Pătraşcu) este însărcinat să-i iasă în cale „întâmplător" şi să-i dea, cu porția, banii strict necesari, adunați în diverse moduri. Parlamentul îi acordă

„nu fără cinci infame bile negre"[3]

două sute cincizeci de lei abia în februarie 1889.

În acest moment crâncen al existenței poetului, pentru o *„operă a sa", Laïs*, citită cu solemnitate în *„Junimea"*, de fapt o simplă adaptare după *Le joueur de flûte* de Émile Augier, Caragiale, care, cum se vede, înțelesese foarte bine despre ce e vorba, îi dă poetului **cincizeci de lei, cea mai mică sumă de pe listă**. Sumă care **i se va imputa ca dilapidare (sau, oricum, cheltuieli nejustificate).**

Adevărul, mult mai simplu, este că, în primăvara lui 1889, guvernul Rosetti, conceput din start ca unul de tranziție, cade. Caragiale va cădea şi el, victimă a fricațiunilor dintre tinerii conservatori, mai radicali, aripa junimistă, al cărei lider se considera P. P. Carp şi bătrânii conservatori, abordând o viziune relativ liberală, cei conduşi de Lascăr Catargiu, şeful noului guvern. Este unul dintre motivele care, fără a-l rupe total pe Caragiale de conservatori (pentru liberali manifestând un continuu dispreț nedisimulat, care nu se vede nicăieri mai bine decât în operele sale), va determina apropierea sa de tendințele de reformă a doctrinei conservatoare, cum este cea de la răscrucea secolelor, condusă de Take Ionescu.

O soartă asemănătoare o va avea, ca director al Naționalului, **Al. Davila.**

Lucia Sturdza Bulandra este printre tinerele speranțe ale teatrului românesc care, la fel cu Davila, a oscilat o vreme între teatrul de stat (Teatrul Național, evident) şi cel particular. Ea se numără printre cei care l-au urmat pe acesta în prima sa tentativă de a înființa un alt fel de teatru; şi este cu atât mai interesantă această hotărâre cu cât, descoperită şi promovată de acesta, după cum ne spune ea însăşi, avea

„adeseori discuții cu el, în contradictoriu, iscate chiar în timpul montării piesei, pe când Alexandru Davila sta într-o lojă, în sală, iar eu pe scenă"[4]

De aceea, este cu atât mai prețioasă mărturia ei, în care subiectivitatea bilaterală (pentru şi contra lui Davila) devine aproape obiectivitate, dar pe care perspectiva temporală o face incontestabilă:

„Davila a întâmpinat multă dușmănie în postul său de director al Teatrului Național. Desigur că-n mare parte şi-a atras-o singur prin impulsivitatea, orgoliul şi spiritul său dictatorial

---

[1] Ap. Barbu Lăzăreanu, *Din viața lui Eminescu* ş.a. Citat de G. Călinescu în *Viața lui Mihai Eminescu*, Iaşi: Editura Junimea (colecția. *Eminesciana*), 1977, p. 355.
[2] L. cit.
[3] *Id.*, p. 356.
[4] Lucia Sturdza Bulandra, *Amintiri, amintiri*. București: Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1956, p. 26.

Scanned with CamScanner

(dovadă şi faptul că, supervizând repetiţiile, intervenea intempestiv în regie, peste capul directorului de scenă, cum rezultă din afirmaţia anterioară a artistei, nn.). *În orice caz, conflictul cu C. Nottara putea fi evitat.*

Totuşi, cu toate renghiurile pe care i le juca adesea temperamentul lui pătimaş, Davila era un om de teatru înnăscut şi meritele, calităţile sale eminente atârnau mai mult decât defectele pe care le avea. De aceea campania de presă şi atacurile în parlament (subl. ns.) *ce fuseseră dezlănţuite împotriva lui apăreau multora dintre cei ce-l cunoşteau bine, în mare măsură nedrepte, subiective şi... interesate."*[1]

Conflictul cu C. I. Nottara, exagerat trenant şi mult prea prozaic pentru a-l insera aici în amănunt, includea aspecte politice (fiecare artist care se considera nedreptăţit îşi căuta, prin tradiţie, susţinerea politică la un partid parlamentar, mai ales aflat la putere, alimentând uneori răfuielile dintre forţele politice; interpelarea parlamentară era o ultimă resursă polemică) dar şi profesionale. Nottara deţinea, de câtăva vreme, senioria în domeniul direcţiei de scenă şi conducerea Societăţii Dramatice a actorilor, iar Davila încerca să-şi impună autoritatea asupra mersului repetiţiilor şi a structurii spectacolelor, ceea ce nu avea nici căderea nici, adesea, experienţa s-o facă, fie şi dacă legea îi dădea dreptul. A fost un război al memoriilor şi demisiilor, al luărilor de poziţii, al interpretării legilor şi regulamentelor, care a durat mai bine de trei ani (1905-1908) şi nu s-a încheiat, practic, decât cu plecarea lui Davila de la direcţie (după ce consemnase plecarea temporară a lui Nottara din Naţional, v. *infra*).

Mihai Vasiliu are dreptate când afirmă că

„Ciocnirea dintre cele două personalităţi proeminente ale teatrului românesc avea, însă, rădăcini mai adânci. [...] Ciocnirea între Davila şi Nottara trebuia, deci, în mod inevitabil să se producă – şi ea s-a produs în domeniul comun de activitate al celor două puternice personalităţi: direcţia de scenă."[2]

şi mai ales că

„Defectele personale ale lui Davila şi Nottara au contribuit, firește, în cea mai mare măsură la adâncirea conflictului."[3]

În acest „război", pe lângă întreg efectivul Naţionalului şi al suspomenitei *„Societăţi Dramatice"*, *quasi*-sindicatul actorilor, înfiinţat în 1877, au fost amestecate, într-un fel sau altul, mai toate personalităţile culturale ale epocii, ajungându-se până la interpelări parlamentare făcute de Pascal Toncescu (21 decembrie 1905) şi L. Antoniu (8 noiembrie 1906), implicându-i pe Alexandru Marghiloman, Take Ionescu, Nicolae Iorga sau N. Lahovary.

Din nou, detaliile sunt stufoase şi oţioase; încercăm să rezumăm esenţialul. Marele adevăr subiacent este că avem de-a face cu un conflict de mentalităţi, cauzat de convingerile noului director şi ale vechiului societar privind ***autoritatea asupra directoratului de scenă***. Este un conflict între generaţii, în sensul concepţiilor despre teatru ale fiecăreia. Deasemenea, are dreptate profesorul Vasiliu atunci când spune că

„Conflictul dintre Alexandru Davila şi C. I. Nottara [...] s-a încheiat aşadar cu izbânda lui Davila, transformată însă într-o izbândă a lui Nottara. Din punct de vedere personal şi unul şi celălalt au fost pe rând învingător şi învins. Dar conflictul a avut rădăcini mai adânci, fiind expresia luptei în teatrul nostru pentru progres, pentru realism [...]"[4]

---

[1] *Id.*, p. 28.
[2] M. Vasiliu, *Alexandru Davila*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1965, p. 107-108.
[3] L. cit.
[4] *Id.*, p. 118.

Scanned with CamScanner

Mai important este faptul că, între aceste luări de poziţii, la un moment dat, C. I. Nottara, demisionar la 2 decembrie 1905, se mută cu o parte din societarii fideli într-o sală de spectacol din preajma Cişmigiului, intitulată Teatrul Liric, unde va înjgheba o serie de reprezentaţii cu piese mai ales „de public" – e greu să subscriem la cuvântul 'bulevardier' când vorbim de autori de o oarecare reputaţie ca Jean Richepin (*Vânturătorii mărilor*) sau Henri Lavedan (*Marchizul de Priola*) – piese primite cu o rezervă nedumerită de public şi critică, incapabile, probabil să conceapă sciziunea. Într-o cronică din „*Epoca*" (17 ianuarie 1907), Mihail Dragomirescu comentează retrospectiv:

„Cu părere de rău, cu mare părere de rău o spun, că toate aşteptările mele au fost înşelate, şi n-ar fi fost nimic dacă ar fi fost numai ale mele – dar şi ale publicului, a cărui inimă n-a prea fost încălzită de reprezentaţiile de la Liric"

Adevărul este, ca de obicei în lumea teatrală, undeva la mijloc. Davila face exces de autoritate, fără să ştie bine ce vrea; el dă dovadă de o dragoste de teatru care l-a făcut să nu ezite să se implice, dincolo de dramaturgie şi manageriat, şi în actorie (există numeroase mărturii fotografice ale rolurilor jucate), în creaţia de decoruri, costume etc. Nottara **apăra nu atât poziţia sa ca actor şi director de scenă, cât mai ales interesele unei bresle artistice speriate de autoritarismul nescontat al unui director de generaţie nouă.** Actorul însuşi nu ezită a o recunoaşte în aceleaşi memorii:

„Într-adevăr, au fost animozităţi, s-au împins lucrurile până la duşmănie [1]*, pentru că voiam să revendicăm unele drepturi* (subl. ns.)*, concedate nouă prin buna-voinţă [a] foştilor directori, dar cari* (sic!) *legea organică nu ni le dădea (nu e locul aici să discutăm dacă e bine sau e rău)."*[2]

Conflictul a fost aplanat prin intervenţia personalităţilor culturale ale momentului, printre care şi doi miniştri ai Instrucţiunii Publice, Constantin Disescu şi Spiru Haret, iar nu peste mult Davila va fi înlocuit la direcţia Naţionalului (v. *ultra*).

Dincolo de partizanat, se pot face două importante observaţii vizând termenii acestui conflict şi obiectul disputei: 1. devenea tot mai clară **iminenţa apariţiei unei noi profesii artistice, specific dramatice: *regizorul***; direcţia de scenă, asigurată încă de Paul Gusty şi C. I. Nottara, tributară, în spirit clasic, deservirii primordiale a interpretului central, „steaua" piesei, nemaiconcordând cu exigenţele teatrului modern şi nemaiştiindu-se în sarcina cui este drept să cadă; şi 2. **deşi nereuşită, tentativa de independenţă a decanului scenei româneşti deschide drum iniţiativei particulare care va duce în curând teatrul sub zodia varietăţii şi concurenţialismului şi, subsecvent, la apariţia unei mai largi plaje de reactivitate la expectanţa estetică, ideologică şi socială a publicului**, la rândul ei subsecvente sporirii gradului de educaţie culturală a unui coeficient tot mai sporit din populaţia României, a capitalei şi a oraşelor ei mai de seamă.

Oricum, la moartea lui Davila, Nottara rosteşte un necrolog impresionant, în care vorbeşte despre acesta în termeni superlativi:

„[...] Alexandru Davila a fost un destoinic om de teatru, pentru că l-a avut în sânge teatrul (sic!)*, pentru că în mintea lui se sădise, încă din cea dintâi tinereţe, patima pentru teatru: l-a prins în mrejele lui de la cea dintâi piesă ce a citit, de la cea dintâi ridicătură de cortină, când i-a fost dat*

[1] La Teatrul Liric, reprezentaţiile *„s-au transformat [..] în manifestări huliganice la adresa lui Davila, culmi-nând cu faimoasa manifestaţie care a avut loc la 13 martie 1906 în piaţa Teatrului Naţional"* (M. Vasiliu, *op. cit.*, p. 114).

[2] C. I. Nottara, *Amintiri*. Bucureşti: Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1960, p. 119.

Scanned with CamScanner

să asiste la o reprezentație teatrală. [...] mintea lui plăsmuia numai piese de teatru, scene și decoruri, costume și accesorii. [...] Și poate că multe realizări teatrale ar fi fost menite să meargă tot mai departe pe calea izbânzii dacă nu l-ar fi pironit pe Davila pentru vecie într-un jeț o suferință cumplită, care în cele din urmă l-a și răpus. [...] Și oricât de meșter este timpul care șterge totul pe pământ, nu va putea să șteargă amintirea din mintea actorilor de acum și a celor ce vor veni, că a fost Davila mare îndrumător în arta teatrală și mare făuritor de energii. (subl. ns.)"[1]

Din același necrolog aflăm și alte amănunte interesante despre dramaturg, inedite pentru cine nu l-a cunoscut îndeaproape. Aflăm, de pildă, că acesta era din adolescență atât de doritor să ajungă director al Naționalului bucureștean și de convins că o va face, încât îi spunea lui Grigore (Zizin) Cantacuzino:

„Când nu vei mai vrea să fii d-ta director, coane Grigri, peste 20 de ani, o să fiu eu, acum nu am încă ifosul, că sunt prea tânăr, dar atunci o să-l am."[2]

Aflăm, deasemenea, că Davila și-a *„făcut mâna"* în teatrul de amatori, în serbări de binefacere, așa cum îi stătea bine nepotului Goleștilor și fiului enigmaticului general Carol Davila, despre care umbla zvonul – *„și lucrul nu e incredibil"*, spune Călinescu – că ar fi odraslă nelegitimă a lui Franz Liszt. Să amintim și de acele spectacole improvizate la conacul argeșean al Goleștilor și de preocuparea continuă pentru dezvoltarea teatrului românesc pe care au dovedit-o Dinicu și Iordache. Deci, nu

„intră în diplomație, în jurnalistică apoi deodată în teatru (subl. ns)"[3],

cum spune același critic, chiar dacă accederea sa s-a făcut pe criterii mondene și de familie mai curând decât artistice, așa cum, am văzut, era obiceiul generalizat.

„Suferința cumplită" care l-a *"pironit pentru vecie într-un jeț"* este o infinită delicatețe din partea actorului. Avem, de fapt, de-a face cu un fapt de *"biografie subțire"*, ca să folosim expresia lui Eminescu, căci, așa cum aflăm tot de la Călinescu:

„Deodată o încercare de asasinat, în 1915, din partea unui servitor, dezvălui în viața dramaturgului lucruri scabroase. Muri, uitat ca om, în 1929"[4]

Servitorul cu pricina, Jean Dumitriu, l-a înjunghiat pe Davila în tâmplă (!) în somn, iar, dincolo de previzibilele speculații și insinuări de presă, se pare că detaliile afacerii au rămas, fundamentalmente, incomplet elucidate. Peste nouăsprezece ani, ecourile scandalului vor dăinui încă, Felix Aderca se întreabă, într-o tentativă de portret al omului de teatru:

„Cine era acest diavol, frumos ca un zeu și fierbinte ca un Casanova?...

[...] Om de lume, caracter vijelios și totuși perfect educat, om de gust fără să-și fi suprimat vreo pasiune (subl. ns.), *scriitor savuros și actor isteț, regizor cu mari intuiții de amănunt și mai cu seamă extraordinar ochi pentru alegerea artiștilor cu care avea de gând să lucreze. (Toți «necunoscuții» din trupa lui Davila au devenit actori și actrițe de mărimea întâi, în stare să facă reputație unei țări mai mari și mai culte decât România.)"*[5]

Scandalul îl va distruge însă pe Davila ca persoană publică. Probabil, pe fondul „războiului" anterior cu Nottara, el prezenta încă o „pradă" dorită de presă și de mulți adversari (dacă nu cumva în această supoziție *suntem sub influența percepției contemporane a scandalului mediatic* !), ceea ce a dus la exacerbarea faptului în sine și a speculațiilor și calomniilor. Imobilizat în fotoliu, părăsit de cei doi fii (din căsătoria cu Ortansa Keminger, fosta soție a lui Odobescu), care nu doreau, probabil, să-și pună

[1] *Id.*, p. 111-114.
[2] L. cit, p. 113.
[3] C. Călinescu, *Istoria literaturii...* ed. cit., p. 579.
[4] L. cit.
[5] În *"Cuvântul liber"*, 23 sept. 1934.

Scanned with CamScanner

în pericol carierele (diplomatică, respectiv militară) prin legături cu o persoană controversată de-a lungul întregii sale vieţi, el va supravieţui încă paisprezece ani, la limita sărăciei, cu, drept unică sursă de subzistenţă, tantiemele obţinute din reprezentarea dramei *Vlaicu-vodă*.

Nouă, celor de astăzi, în epoca *paparazzi*-lor care determină pierderi de vieţi omeneşti şi distrug existenţe şi reputaţii, dacă nu impun direct nulităţi drept paragoane mondene şi sociale, nouă nu ne rămâne decât să ne înclinăm în faţa marelui maestru al scenei româneşti care a fost C. I. Nottara, pentru eleganţa şi spiritul academic cu care îşi laudă fostul adversar şi evită orice aluzie la oricare amănunt neartistic, fără să pară a se feri că pomeneşte de cancanuri.

Din punctul nostru de vedere, viaţa acelui copil – şi tânăr – îndrăgostit de teatru, pe care nu-l cunoaşte bine pe dinăuntru, ne face să înţelegem şi excesul de autoritate şi încăpăţânarea cu care voia ca totul să fie aşa ca în himera pe care şi-o făurise, ceea ce întotdeauna (a se vedea şi „cazul" Camil Petrescu) provoacă seisme de adaptabilitate. Teatrul Lyric, unde, la rândul său, se va „refugia" cu trupa sa şi unde

„a înşghebat reprezentaţii din cele mai alese, jucând chiar dânsul pe scenă şi obţinând cu toţii cele mai desăvârşite succese (detectăm aici o uşoară notă de ironie? – nn.) "[1]

şi apoi Teatrul Modern

„îşi continuă cu succes activitatea moştenită de la Davila"[2]

la momentul morţii dramaturgului şi al necrologului.

Lui Davila i-a luat locul **Pompiliu Eliade**, om

„cu totul străin de maquis[3]*-ul teatral, cu frumoasele şi pasionantele lui aspecte, dar şi cu prăpăstiile ce pândesc la fiecare pas pe cutezătorul ce se avântă neştiutor pe acest teren primejdios"*[4]

însă bărbat de mare şi solidă cultură şi cumnatul lui Spiru Haret, pe atunci (încă) Ministrul Instrucţiunii. El a succedat lui (şi a fost succedat tot de) Al. Davila, director fiind deci între 1908 şi 1914. Prea mult om de carte şi prea puţin om de teatru, el a încercat să aducă în Naţional un aer doct, cu multe disecţii analitice şi puneri în temă culturale, care precedau repetiţiile şi plictiseau actorii, a căror intuiţie întru perceperea textului dramatic era astfel contrariată. Dar a înfiinţat Biblioteca Teatrului Naţional şi, mai ales, a început

*„a corecta greşelile lui Davila, care jucase prea puţine piese româneşti. Dar Davila nu le jucase, tocmai fiindcă nu le avea. Şi nu le avea, fiindcă autorii nu erau încurajaţi, îndemnaţi, ajutaţi în toate chipurile – **cum face astăzi partidul*** (subl. ns.)"[5]

...Nu ne-a lăsat inima să trunchiem citatul, volumul apărând în 1956, tocmai pentru ilariantele sale conotaţii privitoare la presiunea orizontului de aşteptare (vector – de sus în jos), şi pentru hazul analogiei privind protecţionismul dramaturgiei originale în diferite epoci ale României secolului XX.

Lui Davila i se reproşase autoritarismul. Eliade, încercând să nu repete greşelile predecesorului, nu se dovedeşte însă capabil să se impună în faţa colectivului artistic. De aceea, probabil, în proiectul de lege a teatrelor, pe care îl alcătuieşte, preconizează directorului puteri dictatoriale.

„Nu şi-a văzut proiectul votat, după cum nu s-a mai întors niciodată la conducerea Teatrului Naţional, deşi în momentul plecării avusese grija să-şi alcătuiască planul de muncă pentru

---

[1] C.I. Nottara, l. cit.
[2] *Idem.*
[3] Aici, cu sensul de 'lumea încâlcită a intrigilor şi simpatiilor dintr-un teatru'.
[4] Lucia Sturdza Bulandra, *op. cit.*, p. 31.
[5] *Ibid.*, p. 32.

Scanned with CamScanner

*eventualitatea revenirii. «Omul propune, **împrejurările** dispun* (subl. ns.)»[1]

Din nou, remedierea cunoscutului proverb este evidentă şi merită subliniată. Pe de altă parte, acest *dictum præclarum* este atât de cunoscut, încât punerea lui între ghilimele – redate în citatul de mai sus prin ghilimele franceze – ar fi strict inutilă, dacă ar fi o simplă referinţă în româneşte; de aceea, opinăm că există o serioasă probabilitate ca în manuscrisul artistei să fi apărut forma originară: *l'homme propose et **Dieu** dispose*. Ceea ce, suprapus pe varianta din textul publicat, are un efect de comic pur bergsonian.

*

Prin sciziparitate. Apar, aşadar, noi generaţii de oameni de teatru. Aceştia (şi ne referim în special la actori, căci, cum se vede, directorii, directorii de scenă şi ceilalţi factori de decizie sunt, cum am văzut, oameni cu portanţă socială mare, cu relaţii sau cu prestigiu cultural) nu mai sunt, ca pe vremea lui Costache Caragiale sau Matei Millo, racolaţi dintre artiştii de mahala, dintre frizeri ori dintre dascălii şi cântăreţii bisericeşti care fac hazul pomenitelor amintiri ale lui I. L. Caragiale:

„ - Din inimă vorbeşte poliţaiul ăsta, seniore, zice Caragiale (Iorgu, nn.)

- Da – răspunde afară din text Dragulici foarte serios – din inimă, din inimă, numai cam pe nas ca la Biserica dintr-o zi. (unde «alguazilul» Solomonescu era cântăreţ la strană – nn.)"[2]

Noii actori sunt oameni cu studii de specialitate serioase, fie la conservatoarele locale, fie, nu arareori, la marile şcoli de teatru franceze, germane ori italiene; fie, simultan sau nu studiilor de conservator, cu serioase studii de litere, drept, filosofie, şcoli de ofiţeri etc. (studii făcute pentru a nu contraria familia îngrijorată de propensiunile lor artistice; de fapt, studiile de actorie erau cele făcute, îndeobşte, pe furiş). Deja, figuri ilustre ale scenei româneşti încep să demonstreze firescul unei cariere la fel de strălucite în străinătate. Se poate chiar stabili o linie dinastică.

Astfel, contemporană cu Matei Millo, răsfăţată ca şi el a publicului, Efrosis Vlasto, devenită Eufrosina Popescu, va deveni în curând celebrissima Marcolini, stea a scenei de operă italiene şi franceză, inspirând opere şi pasiuni lui Puccini sau Offenbach (aşa cum, poate, îi inspirase înainte lui Eminescu; critica ezită la acest punct, dar ea ar putea fi misterioasa Efrosis: *„Tu, cântare întrupată!/De-al aplauzelor flor,/Apărând divinizată,/ Răpişi sufletu-mi în dor."*[3]). Fişa ei de creaţie cuprinde, practic, toate rolurile de primă mărime din repertoriul de teatru românesc şi universal, ca şi din cel de operă. Ei îi vor urma Edouard de Max, Marie Ventura, Ion Iancovescu (pentru o scurtă perioadă), Elvira Popescu, Edward G. Robinson, Lauren Bacall şi alţii.

Şi conservatoarele dramatice produc mereu mai de calitate generaţii de actori. **Nivelul de educaţie de la care pornea pregătirea de specialitate, respectul tot mai mare pentru arta în cauză, exigenţele crescânde ale profesorilor şi ale publicului au fost cauzele *apariţiei simultane a mai multor valori ale scenei româneşti decât ar fi fost de crezut nu cu mult înainte*.**

Naţionalul devine, în aceste condiţii, **un câmp de bătălie pe care se înfruntă coterii politice, dar şi legitime ambiţii de afirmare în carieră.** Rând pe rând, dezamăgiţi de puţinătatea şanselor de afirmare, aceste noi generaţii de actori părăsesc Teatrul Naţional, începând (precum altădată fraţii Caragiale, Fanny Tardini, Matei Pascaly sau Matei Millo) o activitate independentă, absorbind excedentul de public şi venind în întâmpinarea dorinţei

[1] *Ibid.*, p. 34.
[2] I. L. Caragiale, vol. cit., p. 23.
[3] M. Eminescu, *La o artistă*. În vol. *Poezii I*. Bucureşti: Editura. Minerva, 1977, p. 23.

Scanned with CamScanner

de modernizare pe care teatrul în genere o manifesta.

Dar, pentru a încheia cu reflectarea în epocă a vieţii teatrale, legate încă intrinsec de Teatrul Naţional, să citãm selectiv o mărturie ceva mai târzie, aceea publicată de Mihail Sebastian în februarie 1940, când instabilitatea directorială rămăsese tot un trist adevăr cu cauzalitate politică:

„În mai puţin de doi ani, prima noastră scenă a avut trei schimbări de direcţie. E prea mult. Nimic nu se poate înfăptui fără răgaz, fără perspectivă [...]

D. Ion Marin Sadoveanu a trebuit să joace la început repertoriul lăsat de răposatul Paul Prodan; D. Camil Petrescu a trebuit la rândul său să joace câtva timp repertoriul d-lui Sadoveanu; d. Sadoveanu în sfârşit joacă acum repertoriul d-lui Camil Petrescu. "[1]

Concluzia inevitabilă a fost alunecarea repertorială spre derizoriu, spre *„concesiile făcute unui public mediocru"*[2], dar şi **migrarea artistică spre ceea ce părea soluţia în epocă: teatrul particular**. Care va fi şi el, curând, acuzat de repertoriu minor. *"Publicul mediocru" al Naţionalului bucureştean era format din evoluaţii urmaşi ai lui Niţă al Păunei Văduva;* ***dar este de notat consemnarea funcţiei publicului în orientarea politicii repertoriale a primei scene a ţării.***

Ne-unicitatea, lupta pentru atragerea unui segment de public cât mai larg, nevoia de autosubvenţionare, presiunile din partea jurnalelor şi a diverselor grupuri de influenţă, fie ele politice, mondene, economice sau de altă natură îşi cereau cota de sacrificii. Teatrul Naţional se înmulţeşte, aşadar, prin sciziparitate.

Alexandru Davila face, aşadar, începutul propriu-zis, cu a sa companie care îi poartă numele, plecând dezamăgit de la conducerea Naţionalului bucureştean. Despre prologul *Începem*, scris de I. L. Caragiale, am vorbit ca despre un autoportret al teatrului românesc. În 1912 va reveni la direcţiunea primei scene a ţării, în pofida acuzaţiilor de „tiranie" şi acum va apărea o colecţie de mare prestigiu, Biblioteca Teatrului Naţional. Ca director al companiei particulare, va fi acuzat de repertoriu minor, dezamăgindu-şi nu doar publicul, dar şi actorii ce îl urmaseră, părăsind Naţionalul. Piesele care au avut premiera atunci sunt azi, în bună parte, clasice, precum *Două lumi* de G. Hauptmann, *Salomeea* de Oscar Wilde, *Arleziana* lui Daudet, *Messalina* lui Willbrand, pentru a nu mai aminti de *Manasse* a lui Ronetti-Roman, *Gemenii* de St. Miclescu, *Sanda* de Al. Florescu; iar în rest – ţineau de dramaturgia la modă în vreme: Bataille, Bernstein, Pierre Wolf, Porto-Riche.

Publicul vremii, **al cărui orizont de aşteptare, clasicizant, fusese format pe calapodul Naţionalului**, a primit cu nedumerire ceea ce, la vremea respectivă, trebuie să fi arătat ca o iconoclastie. Altminteri, pe lângă aceste titluri mai sus menţionate, s-au jucat Plaut, Corneille, Musset, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Grillpartzer, s-a organizat o săptămână omagială Alecsandri (cu *Despot Vodă* şi *Ovidiu*) etc. Animozitatea stârnită ca director al primei scene l-a urmărit însă şi aici şi avea să-l urmărească şi după revenirea la cârma Naţionalului.

„Compania Bulandra", cu diverse titulaturi, a dăinuit timp de douăzeci şi şapte de ani (1914-1941), cu tenacitate condusă de Lucia Sturdza şi de Tony Bulandra. Fluctuaţiile de personal (reflectate în onomastica respectivei companii, unde, pe lângă numele soţilor Bulandra, au apărut, de-a lungul anilor, cel al Marioarei Voiculescu, ale lui Storin, Maximilian etc.) sunt relativ emblematice pentru perioada în curs. Asemănător, repetăm, cu perioada actuală, când o figură publică (om politic, personaj *media*, artist) nemulţumit de poziţia pe care o ocupă într-o organigramă, se grăbeşte să plece cu vocaţie de independenţă, în perioada ante- şi interbelică orice artist căruia nu i se părea mulţumitoare poziţia,

[1] M. Sebastian, *Directoratul Camil Petrescu*, în *„Viaţa Românească"*, XXXII, nr. 2, p. 105-106.
[2] Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*. Bucureşti: Editura Albatros, 1972, p. 125.

Scanned with CamScanner

activitatea sau considerația dintr-o trupă, se grăbea să încerce a se stabili pe cont propriu. Acest *mutatis mutandis*, cu a cărui enunțare am început prezenta discuție, este cu mult mai strâns decât s-ar putea crede, luând în considerație că, exceptând încă șovăielnica Radiodifuziune și presa supusă unei fluctuații analoge, **teatrele erau echivalentul a tot ce absoarbe astăzi dorința de amuzament informativ și formativ a publicului, cu deosebire *mass media*.**

Existența companiei Bulandra a fost marcată de nenumărate vicisitudini, începând cu Primul Război Mondial, în timpul căruia trupa a fost împrăștiată (Lucia Sturdza Bulandra a rămas la București, ceilalți, Tony Bulandra, Ion Manolescu, Maria Ventura, refugiați în Moldova, majoritatea mobilizați, au reușit să înjghebe acolo o brumă de stagiune) și până la tribulațiile financiare, necesitatea de a o lua mereu de la capăt în alte și alte sedii, apoi boala și moartea timpurie a lui Tony Bulandra. Din fericire, pe lângă un temperament sangvinic și un soi de dezinvoltură specifică profesiei, cei doi corifei dețineau, se pare, și certe calități manageriale, Tony fiind, după cum rezultă din mărturisirile epocii, un excelent administrator și un abil contabil, iar Lucia Sturdza – un strălucit organizator și o adevărată mână de fier, ceea ce i-a adus supranumele de *„țarina"* (*și* în urma interpretării unui rol din piesa cu același nume de Lengyel).

Avangardist este faptul că, din nonconformism, probabil, din spirit de dreptate sau din dorința de a polemiza cu un model existent, compania a funcționat pe un soi de principiu *„cooperatist"*, actrița mărturisind în memoriile ei că nu au avut un director de scenă (regizor, în terminologia vremii), ci că, dacă societarii (dintre care, se subînțelege, mai ales ea) au hotărât totdeauna forma finală a unui spectacol, pe de altă parte acesta, în sine, era **rezultatul muncii colective și a structurilor dramatice convenite de interpreți ca fiind optime**. De lansarea unei „școli" estetice se preocupau mai puțin, Antoine și Stanislavski fiind cei ale căror metode le promovau cu precădere. Publicul prima.

În privința repertoriului, deși teatrul clasic, mai vechi sau mai nou (Shakespeare, Corneille, Schiller, Ibsen, Shaw, Jules Renard ș.a. sunt printre cei citați) stă la baza intențiilor actorilor, dornici, ca toți oamenii de breaslă, să joace roluri cât mai ilustre, actrița mărturisește deschis că

„[...] uneori am fost siliți – din preocupări de ordin financiar, fiind înglodați în datorii – să facem concesii gustului public, jucând unele piese fără prea mare valoare..."[1]

Tot deschis ne spune însă că, fără nici o îndoială, ideea ce stătea la baza politicii repertoriale era de a depăși Teatrul Național, ceea ce, uneori au reușit. Iar pe Tony, față de care actrița rămâne cu o prețuire vecină cu idolatria, care transcende moartea și uitarea, ea îl creditează cu o preocupare deosebită pentru repertoriul românesc original, el fiind cel ce ar fi adus la teatru, montat și, foarte adesea, interpretat în premieră absolută piese românești de valoare confirmată istoricește dintre care citãm numai *Mărgeluș* de A. de Herz, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Cuib de viespi* de N. Kirițescu, viitoarele *Gaițe*, *Apă vie* de V. I. Popa, *Molima* de I. M. Sadoveanu și alte piese de I. Minulescu, G. Ciprian, Sandu Teleajen, Mircea Ștefănescu etc.

Din această companie s-a desprins, pentru scurtă vreme **Teatrul "Excelsior"**, condus de Marioara Voiculescu. Tot în această companie își au originea **Teatrul Maria Filotti** (așa-zisul Teatru din Sărindar) și **Teatrul Maria Ventura,** companii teatrale ale actrițelor respective, prima orientată spre drama modernă și teatrul experimental (Shaw, G. M. Zamfirescu, Eduardo de Filippo, dar și Ostrovski sau Molière – acesta din urmă cu *Mizantropul*, evident), iar cea de-a doua, spre comedia ușoară și melodrama de efect.

[1] L. S Bulandra, *op. cit.* p. 61.

Scanned with CamScanner

Un mare „ctitor" de teatre a fost Tudor Muşatescu. După ce s-a numărat printre întemeietorii *Teatrului Maria Filotti*, a deschis, rând pe rând, **Teatrul Tudor Muşatescu, Teatrul din Rosetti, Teatrul Colorado,** susţinute, în bună parte, cu piesele sale şi cu repertoriu facil, bulevardier.

În această perioadă, subsecventă Marii Uniri, se deschid şi în oraşele Transilvaniei teatre româneşti, iar cele din Iaşi, Craiova, din oraşele de provincie îşi consolidează nu numai colectivul şi bazele de finanţare, dar şi prestigiul local, încât a merge la teatru este numai un obicei socializant, dar şi **un gest de aderenţă la o cultură care, fie şi pornită de la *„forme fără fond"*, devenea zi de zi tot mai sigură pe sine, mai autocefală, mai inteligent orientată nu numai spre surprinderea vieţii româneşti în amploarea ei, dar şi de a reacţiona cât mai fidel la aşteptările unui prublic tot mai educat şi tot mai exigent.** Niţă al Păunii Văduvii, „versatul" spectator de teatru care recunoştea o actriţă în *travesti*, mahalagiul din amintirile unui vechi sufleur care s-a numit Caragiale, ar fi fost extrem de mândru de urmaşii lui.

*

Cerere, ofertă, intenţionalitate în textul dramatic. Firesc era ca acestei diversificări a peisajului teatral să-i corespundă o mult mai largă şi, s-o spunem fără ezitare, net superioară calitativ paletă dramaturgică. Principalii factori contribuind la aceasta sunt însăşi ***tradiţia***, nu încă seculară, dar extrem de fermă şi bine înrădăcinată în conştiinţa publicului românesc, a teatrului original, ***diversificarea cererii***, adusă de sporirea exigenţei publicului şi, *last but not least*, mult mai profunda ***seriozitate a educaţiei autorilor de teatru***. Căci ceea ce am spus despre actori este aplicabil şi în domeniul dramaturgiei.

Cei ce se apleacă asupra unui subiect destinat reprezentării scenice nu mai sunt puţinii fii de boier cu studii (adesea incomplete) în străinătate, cu ceva gust şi cu multă ambiţie de a aclimatiza la noi forme (poate, fără fond) care fac gloria civilizaţiei occidentale, tineri boieri care scriu în româneşte piese de teatru (precum profund seriosul Mihail Kogălniceanu) numai pentru că *trebuia* să le scrie cineva şi nu era cine sau nu ştia cum. Autorii dramatici de la începutul secolului sunt oameni cu carte grea, la noi sau pe alte meleaguri, cu o serioasă aplicaţie pentru versificaţie (exerciţiul aprofundat al latinei, elinei, al poeziei franceze şi germane era inerent şi celui mai provincial liceu), cu lecturi precise şi de ultimă oră, cu conştiinţa poziţiei lor ca autori de teatru. Nici nu mai prea avem de-a face cu fii de boieri – o clasă presupusă a suferi ades de superficialitate şi autosuficienţă, ci cu avocaţi, profesori, oameni politici, ziarişti importanţi, scriitori de renume, prozatori, poeţi, adică reprezentanţi ai burgheziei intelectuale, „clasă productivă", cum o numea Ibrăileanu, în sensul respectului pentru valorile materiale, etice şi, ultimamente, spirituale. Nu se mai (prea) scriu, în aceste condiţii, texte „de umplutură", doar pentru a asigura un repertoriu de minimă rezistenţă, mai exact pentru a menţine ideea teatrului în limba română prin acoperirea câtimii obligatorii de repertoriu original.

Dramaturgii sunt, frecvent, membri ai cenaclurilor literare conduse de N. Iorga, G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, sunt implicaţi în activitatea teatrală (secretari literari, cronicari dramatici, uneori directori sau actori), cunosc, adică, fenomenul pe dinăuntru. Iar centrul de interes al dramaturgiei româneşti încetează a mai fi capitala (Iaşi, apoi Bucureşti). Tot mai mulţi autori aparţinând administrativ provinciei scriu cu dezinvoltură piese de valoare mai mare sau mai mică, dar bine construite şi îngrijit scrise.

Ni se par, în acest sens, revelatoare câteva rânduri din prefaţa unei piese scrise de Ion Luca, dramaturg de care urmează a ne ocupa în interiorul acestui capitol:

Scanned with CamScanner

„[...] mărturisirea lui (a omului de artă, nn.) *o întăreşte ceea ce a citit în sufletul oamenilor de inimă din Bacău, oameni de inimă, pe care el i-ar fi vrut mai mulţi în altă parte."*[1]

Înduioşătoare manifestare de patriotism local, subsecventă câtorva consideraţii de tipul:

„Sălbăticia noastră e în măsura în care 'ngăduim să ne stăpânească [...] noi nu ne depăşim omenescul strămoşilor din păduri, dacă nu luăm din înfăţişările lui Dumnezeu, printre care e şi veşnicia."[2]

Înduioşătoare, mai ales, aspiraţia spre universalitate, nevoia resimţită de autor de a-şi depăşi condiţia „sălbăticiei" provinciale, temperată de colofonul de pe *verso*-ul coperţii interioare: *„Toate drepturile sunt rezervate. All rights reserved. Copyright by Ion Luca – 1943* (în englezeşte în original, nn.)", ca şi de adnotarea care explică această prefaţă: *„Ediţia întâia a apărut la Bacău în 1936. Ediţia doua a apărut la Bacău în 1940."*

Oricât de pompoase ni s-ar părea aceste rânduri, rămâne faptul că un concitadin şi contemporan al lui Bacovia scrie piese în acest mod, piese care s-au jucat în distribuţii epustuflante la Naţionalul bucureştean şi la cel ieşean, iar pe pagina de gardă a textului dramatic propriu-zis apare o altă inscripţie interesantă (asupra căreia insistăm mai jos):

„Poemul acesta, ca şi Rachieriţa, este scris în rime cu perechi de cuvinte nerepetate'n toată'ntinderea lucrării."

Specificul dramatic nu are, poate, a face cu perfecţiunea formală; dar căutarea acesteia este, categoric, de resortul unei noi specii apărute: **poemul dramatic.**

*

Diversitate şi cauzalitate. Să ne oprim asupra altor factori care au cauzat diversificarea de care am pomenit din domeniul dramaturgiei care, subsecvent pomenitei multiplicări a ofertei scenice a primei jumătăţi de secol, a trebuit şi ea să se diversifice, acoperind nevoile noilor cerinţe ale publicului şi a făcut-o cu bucurie, devenind mai puţin conformistă, mai puţin conjuncturală decât cea precedentă. Nu avem intenţia, şi o spunem dintru început, să realizăm un inventar complet al perioadei, una dintre cele mai favorizate de critica de specialitate, literară şi teatrologică; ne vom mulţumi să sesizăm câteva dominante ideologice, stilistice şi structurale, în măsura în care au relevanţă pentru tema noastră şi în măsura în care oferă o imagine de ansamblu asupra epocii.

a. Evoluţia divergentă a genurilor literare. Din nou, trebuie să ne întoarcem puţin, pentru pune lucrurile într-o perspectivă exactă prin recursul la factorul istoric. Clasicismul şi romantismul au uniformizat oarecum literatura: o pagină de comedie clasică nu sună altfel decât o pagină de proză din aceeaşi perioadă; o pagină de proză romantică nu se deosebeşte decât prin modalitatea de expresie aleasă de un poem clasificabil aceluiaşi curent. Începând însă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, **epicul** se singularizează în peisajul genurilor literare, evoluând spre ***realism***, apoi spre ***naturalism*** şi, ultimamente, spre ***literatura de analiză psihologică şi socială***.

Aceasta este în principal un reflex al **dezvoltării, în această perioadă, a ştiinţelor care au ca obiect de studiu psihicul uman, individual şi, ulterior, colectiv**. *Psihologia* şi *psihiatria*, prin studiile şcolii

---

[1] Ion Luca, *Amon-Ra. Poem dramatic. Ediţia III*. Bucureşti: Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1943, p. 5. Presupunem că această ediţie a fost pusă în circulaţie mai târziu, deoarece, peste sigla Fundaţiei regale, este lipită ferm o banderolă pe care scrie Editura pentru literatură şi artă, fără menţiunea anului.

[2] L. cit.

Scanned with CamScanner

doctorului Charcot, apoi prin psihanaliza postulată de Freud şi dezvoltată de Jung, *sociologia* şi *psihologia socială*, postulată de J. B. Watson în 1913, au oferit nu numai lecturi importante autorilor din întreaga lume dornici să se aplece asupra problemelor sufletului omenesc, dar şi **material de discuţie esteticienilor şi criticilor, fiind, practic, imposibil a se mai imagina o operă care să nu se aplece asupra individului şi a relaţiilor în care acesta intră cu societatea.**

Deja, segmentul median al operelor lui I. L. Caragiale, acela format de nuvelistică, prezintă numeroase exemple de acest fel. *O făclie de Paşte* şi *Păcat* mai păstrează un caracter vag romantic, accentul căzând pe grotesc ori pe straniu. Dar *Două loturi* şi *În vreme de război* sunt flagrant naturaliste, iar cea mai bună dovadă în acest sens o constituie **finalul deschis**. *Două loturi* ne aruncă provocarea făţişă, pe alt ton, dar în aceeaşi manieră în care o făcuse Eminescu în *Sărmanul Dionis*. După examinarea crizei în care jocul hazardului l-a aruncat pe erou, dezumanizându-l, după persiflarea stilului autorilor „la modă" în epocă (Delavrancea ş.a.) autorul declară, cu ironică seninătate, că... habar n-are ce s-a petrecut ulterior cu Lefter Popescu şi cu consoarta lui, lăsându-ne să simţim persiflarea celui care a presimţit şi sancţionat în noi curiozitatea pentru finalul senzaţionalist.

Dar măiestria absolută o va atinge în nuvela *În vreme de război*. Aici, după criza finală de nervi cu care culminează obsesia hangiului, declanşată explicabil de gluma proastă a întorsului popă-căpetenie de hoţi, glumă ce se suprapune tragic pe coşmarele fratelui mai mare, cei doi „oaspeţi" rămân sleiţi de puteri şi incapabili să se adune, efortului fizic de a-l controla pe ieşitul din minţi adunându-i-se şocul nescontatei reacţii la surpriza reîntâlnirii. *„N-am noroc"*, spune popa Iancu, privind cu tristeţe la convulsiile fratelui, ceea ce constituie o schiţă de final, în ton cu atmosfera sumbră a nuvelei. Ce relevanţă are, însă, un asemenea final ?

La fel ca la *Mioriţa*, la *Două loturi* sau la *Take, Ianke şi Cadâr*, la fel ca la orice operă epică/dramatică/filmică beneficiind de un final deschis, putem proceda la reconstituirea unui inventar de finaluri posibile. Neica Stavrache îşi revine – nicio criză de nervi nu durează la nesfârşit, o ştim acum mai bine ca în epocă – şi, după ce-şi probozeşte fratele pentru şocul administrat, va fi probabil bucuros să-i dea suma modică solicitată şi să scape de el. Sau, încearcă să-i omoare. Sau, neica Stavrache nu-şi revine imediat, cei doi găsesc ei singuri într-o casă – cunoscută ! – de hangiu înstărit ceea ce le trebuie şi pleacă. Sau, de frică ori din superstiţie, se lasă păgubaşi, pleacă în lume şi vor găsi în altă parte ceea ce le trebuie, căci ex-popa Iancu se dovedeşte descurcăreţ şi lipsit de scrupule; iar dacă nu vor găsi, vor dispărea definitiv în lumea largă. Sau, cei doi nu găsesc banii, *şi nici n-au nevoie*: popa Iancu îşi declară identitatea şi ia în stăpânire ambele averi, căci ***nu s-a deschis nici un fel de urmărire penală împotriva lui, complicii de jafuri, ni se spune explicit, nu i-au pomenit numele la anchetă***. Oricare dintre aceste finaluri este logic, eligibil, de factura evidenţei. De ce autorul nici nu-şi pune problema inserării vreunuia – sau a oricărui altuia, la fel de motivat ?

Pentru că, fără îndoială, *nu îl interesează*. Ceea ce urmărea el era un studiu de caz, privind evoluţia ***preocupării*** (*vina fratelui şi frica de a nu fi implicat, ori de a nu sărăci având a se disculpa*) către ***idee fixă*** *a întoarcerii* ex tempore *a fratelui*, a transformării *ideii fixe* în ***obsesie***, a obsesiei în ***nevroză*** şi a nevrozei în ***psihoză***, culminând cu ***atacul psihotic***. Ca şi în cazul lui Lefter Popescu, destinul ulterior al personajelor îi este tot atât de indiferent prozatorului cât îi este unui medic viaţa de după externare a bolnavului pe care l-a operat (minus aspectele ştiinţifice ale epicrizei, desigur).

Nu suntem departe de teoria Conului Leonida privind gradaţia *crescendo* a *nevricalelor* către ***„intratul la idee"***, apoi către ***„fandacsie"***, de aici la ***„ipohondrie"***,

Scanned with CamScanner

după care *„fireşte, şi nimica mişcă”*. Putem lesne stabili chiar un tabel de corespondenţe:

Stadiul preliminar	**Faza incipientă**	**Gradaţie crescendo a fixaţiei**		**Stadiul final**
preocupare	*idee fixă*	*1. obsesie*	*2. nevroză*	*psihoză*
nevricos ori ceva	*intratul la idee*	*fandacsie*	*ipohondrie*	*şi nimica mişcă*

Cheia de abordare este în mod clar alta în nuvelă, problematica este superior studiată ştiinţific, căci, de la jucarea şi publicarea piesei (!880) până la publicarea în foileton a acesteia, în *„Gazeta săteanului”* octombrie 1898 – ianuarie 1899, a trecut *un deceniu*. Preocuparea autorului pentru vivisecţia psihicului uman nu are nevoie însă de argumente.

Ni-l putem însă cu uşurinţă imagina pe autor în 1880, după lectura vreunui studiu de specialitate, încă neconvins total de validitatea unei teorii de resort, traducând pentru hazul personal terminologia psihiatrică în arhaisme cu iz fanariot (sau de mahala negustorească a timpului său) şi scriind faimoasa replică aflată la baza piesei *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*. Să recunoaştem, pentru a întări verosimilitatea reprezentării, că **Leonida este totuşi prea tânăr să folosească în mod curent termeni mai potriviţi Chiriţei lui Alecsandri (deja exageraţi la Hagi Petcu)**. Căci, dacă e încă pasionat de politică, pe care o face însă acasă cu nevasta, deci n-o mai poate face la berărie cu foştii colegi, înseamnă că are peste şaizeci de ani în 1880, când este datată piesa. Deci e născut în jurul lui 1820: avea sub treizeci de ani la 1848, cam patruzeci de ani în 1859 şi peste patruzeci şi cinci la debarcarea lui Cuza de care îşi aminteşe cu fervoare. Liberal convins, mic funcţionar, **nu se putea amesteca niciunde cu boierimea sau marea negustorime de altădată, ca să deprindă asemenea termeni cu iz de jargon fanariot**. Caragiale, din simplă voluptate filologică, a comis aici aceeaşi greşeală pe care o face Alecsandri cu eroul său, fără a avea măcar circumstanţa atenuantă a epocii, ca acela. Pe de altă parte, apelativul „Conu” ar părea să anunţe că, într-un fel sau altul, era (sau se considera) superior celor din mediul său; nu a fost, deci, mic funcţionar (nici nu pomeneşte de fosta slujbă), nici mic negustor, căci e pensionar. Va fi fost învăţător ? Uşier de instituţie publică ? Dascăl ?

Prea puţin contează faptul că, din perspectiva cunoştinţelor actuale de psihiatrie, *studiul de caz suferă totuşi de un puternic empirism, bazat fiind mai mult pe teoriile privind isteria ale doctorului Charcot decât pe fiziopatologia reală şi pe mecanismele sistemului nervos de relaţie*; pentru vremea respectivă, folosirea acestor noutăţi ca material de inspiraţie literară putea fi considerată fără cusur.

Acelaşi lucru îl putem spune şi despre *Năpasta*, dramă a obsesiilor (erotice, psihotice sau de răzbunare). Mai riguroasă decât nuvela, adică mai puţin aservită exagerărilor pe care proza le permite (**materialul dramatic se supune mai intens arbitrajului verosimilităţii**), piesa rămâne mai puţin valabilă prin conflictul în sine cât prin intensitatea confruntărilor interumane şi prin însumarea varietăţii de psihoze care distrug viaţa tuturor celor de faţă. Nu altceva cuprind şi nuvele ca *Păcat*, *O făclie de Paşti* sau *Două loturi*. În primul caz ***obsesia vinovăţiei şi insolvabilitatea dilemei morale***, în al doilea ***paroxismul fricii***, în ultimul ***teroarea ideii de a scăpa şansa unică în viaţa de funcţionar amărât*** nu numai că dezumanizează personajele, dar le şi insuflă puteri supraomeneşti, de care înşişi nu se credeau capabili şi le dezvăluie nescontate trăsături de caracter.

Alături de Caragiale putem cita, numai la răscrucea secolelor, pe Delavrancea (cu al său antonomastic *Hagi Tudose* şi cu alte nuvele), pe I. Al. Brătescu-Voineşti (*Inimă de tată, Întuneric şi lumină*), pe Al. Vlahuţă (*Dan*) pentru care analiza psihologică a personajelor, în limitele normalităţii sau dincolo de ele, devine, nu semn al originalităţii, ci preocupare de rigoare. Generaţia următoare îi va aduce pe Galaction, apoi pe Camil Petrescu, Rebreanu (pomenim aici numai de *Ciuleandra*), Călinescu, H. P. Bengescu

Scanned with CamScanner

şi pe alţii. Să amintim doar insistenţa asupra sordidului, asupra devierilor comportamentale ale personajelor din romanele fals-seninului Ionel Teodoreanu, sistematic aduse în pagină pentru a demonstra tragismul existenţei care îi aşteaptă pe angelicii săi eroi-copii (în *Fata din Zlataust, Golia, Turnul Milenei, Prăvale-Baba* şi în alte romane).

Epicul evoluând, aşadar, pe linia ***realism – naturalism – analiză psiho-sociologică***, **liricul** va trebui să-şi caute noi formule expresive, iar acestea, în pofida mult susţinute în epocă teorii a artei pentru artă, *nu va putea să ignore publicul căreia i se adresează*, nu va putea să nu ţină seama de diversificarea orizonturilor conceptuale ale acestora şi de expectanţa subsecventă. Formele patruzecioptiste s-au epuizat sau supravieţuiesc persiflabil în epigonism. Eminescu a impus standarde de măiestrie inimitabile pentru moment.

Nici nu mai suntem pe teritoriul romantic, unde diferenţa dintre liric şi epic era infimă, cu deosebire în domeniul modalităţii de expresie, unde aceleaşi motive, aceleaşi "mişcări sufleteşti", aceleaşi cascade de hiperbole şi metafore treceau aproape nemodificate de la un gen la altul, de la vers la proză şi la dramă. Cititorii înşişi nu mai sunt puţinii ştiutori de carte de la mijlocul secolului al XIX-lea, pornind de la un ***grad zero al experienţei estetice***, aşa cum promotorii formelor fără fond maioresciene au pornit de la o „nepregătire" prin lipsa de tradiţie de care se plânge criticul. Iar, pe un asemenea vid de experienţă prealabilă, este cu atât mai valabilă afirmaţia lui Jauss:

„Atitudinea estetică predispune în mai mare măsură la preluarea unui model decât orice clişeu prefigurat de religie, tradiţie şi educaţie sau invocat printr-o abstractă convenţie morală, căci aici desfătarea-de-sine în desfătarea-cu-Altul are efectul unui premiu de seducţie (Verlockungsprämie) *[...] pregnanţa mai accentuată a* aisthesis-*ului punui model literar se datorează sporului de complexitate al plăcerii catharctice."*[1]

Aceşti cititori, de la „damele" şi „junii" lui Negruzzi, Costache Caragiali şi Mihail Kogălniceanu până la *„romanţioasa"* Ziţa, educaţi în spiritul lui Lamartine, Alfred de Musset sau Chateaubriand, *aveau tendinţa de a absolutiza o atitudine, mai curând din respect pentru cuvântul scris.* Cititorii epocii interbelice au ***conştiinţa pluralităţii ideatice*** şi nici nu mai prezintă amorfia celorlalţi.

Circulaţia ideilor vremii va determina şi la noi (tot mai în sincronie) curente de opinie, şcoli filosofice, estetice, politice ultimamente, fiecare cu discipolii săi şi cu zona sa de influenţă în peisajul publicisticii româneşti, deci fiecare cu nevoia sa de estetic, cu universul de expectanţă care trebuie satisfăcut respectiv, aşa cum îşi creaseră fiecare deja structura sa de presă. Iar lirica, în totalitatea ei, va putea urma una din două tendinţe: ori va evolua spre *tradiţionalism*, perpetuând formulele (adesea puţin actualizate) ale precedentului curent naţional-popular şi deplângând, în epigonism eminescian, o românitate cariată de importul de civilizaţie, ori, dimpotrivă, în sincronie cu timpul său, va adapta şi chiar va iniţia curente *moderniste* de răsunet internaţional. Românul, trebuie amintit, învaţă foarte repede.

Şi chiar prinşi în această alternativă, nu trebuie să uităm că ***foarte marii noştri poeţi, Blaga, Arghezi, A. Maniu, Barbu (în "balcanismul" său) s-au dovedit greu de clasificat***. Topîrceanu îl numeşte pe Blaga *"futurist"*, iar Iorga îi aşează începuturile sub semnul tradiţionaliştilor, deplângând cu îndoioşătoare incomprehensiune *„curioasa transformare în ininteligibil şi absurd care a venit pe urmă"*[2]. Arghezi a fost etichetat ca făptuitor de sinteză între tradiţie şi modernitate. Ermeticul Barbu a fost aruncat editorial în derizoriu pentru că n-a fost înţeleasă

[1] H. R. Jauss, *op. cit.* p. 169.

[2] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane.* Vol. II. *În căutarea fondului.* Bucureşti: Editura "Adevĕrul", 1934, p. 230.

Scanned with CamScanner

dimensiunea filosofică a poemului *După melci*; apoi a optat el însuşi pentru tragismul ironic al filonului balcanic. Strădaniile criticii de a împărţi autorii după propriile lor teorii s-au dovedit sterile: ***individualitatea, în ipostaza creaţiei totale, transcende categorialul***. Dar **de aici ar putea proveni profuziunea artelor poetice de la început de secol, fiecare autor liric simţind nevoia, mai ales în deschiderea primului volum, de a se explica, de a se delimita de ceilalţi şi, poate, *de a evita o clasificare pripită*.**

Să nuanţăm o afirmaţie. Dacă moderniştii s-au revendicat din spiritul ***sincronismului*** lovinescian, nu mai puţin tradiţionaliştii au proliferat, sub semnul ***condiţionării istorice***, subsecvent proliferării ideologiilor, fie ele de *stânga* (mai ales după 1907; dar ideologia de stânga devine oarecum suspectă după 1917), fie mai cu seamă de *dreapta*; iar asupra acestui aspect vom reveni.

Între aceste ipostaze, tot mai diferenţiate şi, deci, tot mai programatice, genul **dramatic** va oscila o vreme, până ce, dată fiind cererea mereu mai mare de spaţiu de joc şi oferta crescândă prin proliferarea teatrelor de care am vorbit mai sus, **dramaturgia se fluidizează, ocupând, ca orice fluid, orice spaţiu susceptibil a o conţine**. Vom avea, aşadar, ***dramă istorică, feerie, piesă-biografie, comedie de sorginte rurală*** şi ***drame ale oamenilor de rând***, pe gustul tradiţionaliştilor, dar şi ***poem dramatic expresionist, dramă psihologică, comedie de salon*** sau ***piesă abstractă***, având ca *target* segmentul modernist al receptării. Şi vom avea, deasemenea, un tot mai pronunţat segment de ***melodramă*** şi ***comedie uşoară***, pentru că nu oricine se duce la teatru cu intenţionalitate înalt-estetică; pe lângă acestea, nu este de ignorat segmentul ***teatrului de estradă (revista)***, magistral servit de C. Tănase, de Stroe şi Vasilache, M. Maximilian, N. Kiriţescu etc. Trebuie, însă, menţionat faptul că, în general, **teatrul acestei perioade este aşezat mai ales pe „umerii" unor mari actori**, fie ei de dramă (Marioara Ventura, Maria Filotti, soţii Bulandra ş.a.) fie de comedie (între care actori ca Gr. Vasiliu-Birlic, G. Ciprian, Al. Giugaru şi mulţi alţii au înfruntat cu seninătate nu numai vicisitudinile războiului ci şi pe cele, infinit mai periculoase, ale *exigenţelor noilor comanditari postbelici*, rămânând, până la predarea ştafetei, lumini ale scenei româneşti).

b. Presiunea socialului. Această evoluţie divergentă ne determină să ne oprim o clipă asupra publicului, factorul determinant în structurarea genului tocmai datorită puternicei presiuni a polului receptării pe care genul o presupune. Şi vom începe prin a observa un fapt: **tradiţionalismul românesc este – sau devine istoriceşte – mai cu seamă subsecvent *naţionalismului***, iar acesta atinge forme exacerbate şi, ulterior, teratogene, câtva timp după Primul Război Mondial, mai exact după Marea Unire.

Căci secolul al XIX-lea a fost *Secolul Naţionalităţilor*. Secolul al XX-lea, în prima sa jumătate cel puţin, a fost secolul ***naţionalismului*** (care va reveni în forţă în ultimul său pătrar). În secolul al XIX-lea, pentru subminarea marilor imperii, *le vent du siècle* a reînvăţat popoarele să fie mândre de originea lor şi să lupte pentru autodeterminare. Secolul următor a moştenit această mândrie, *moştenind totodată o Europă divizată de energii fără obiect*; şi nu întâmplător forţele politice de dreapta vor lua acum avânt, răspunzând tocmai acestor temeri inculcate în sufletul populaţiei de diverse extracţii în privinţa „ameninţării fiinţei naţionale", în care dintr-un incident de frontieră se făcea un casus belli tocmai prin prezentarea sa propagandistică drept o ameninţare a numitei fiinţe.

Să luăm exemplul concret al României, care ne interesează cu deosebire. După război, după Unirea de la 1 Decembrie 1918, au venit în corpul ţării regiuni istorice, aducând cu ele, odată cu populaţia subsecventă, şi **anumite tare ţinând de psihologia socială**.

Scanned with CamScanner

Au venit, astfel, *transilvănenii*, cu psihologia individuală, socială şi naţională modulată de un mileniu de opresiune, de tentative de deznaţionalizare între care cele care utilizau forţa erau mai puţin periculoase decât cele care instrumentalizau blândeţea. De aici – *o continuă teamă ca nu cumva să fie ameninţată fiinţa naţională abia reconstituită.* Au venit *basarabenii*, ajunşi sub dominaţie ţaristă printr-un stupid joc diplomatic, umiliţi de peste un secol de aroganţă şi desconsiderare din partea imperialilor ruşi şi ucrainieni, impregnaţi, pe deasupra, cu un anumit spirit „pravoslavnic" ce îi făcea nu numai sus-picioşi la tot ce nu era credinţă ortodoxă, dar şi îndârjiţi împotriva unor duşmani ereditari ai creştinismului ortodox: *turcii* (în cădere liberă, după războiul din 1877, deci încetând a mai prezenta pericol pentru fiinţa naţională; cu atât mai ruşinoase acele raiduri dobrogene), *„papistaşii"* (precum polonii de odinioară, care îi făcuseră pe ucrainieni să se revolte, sub conducerea hatmanului Hmelinţki) şi, mai ales, *evreii*. De aici, antisemitismul, pogromurile, ca şi expediţiile de pedepsire împotriva turcilor şi tătarilor dobrogeni, expediţii originate din Bulgaria dar nu numai (e de spus că antisemitismul, cum am văzut, avea o motivaţie economică şi era manifest deja în secolul anterior).

Au venit, chemaţi aici de un pan-românism bineintenţionat, *macedoromânii*, şi ei îndârjiţi şi ascuţiţi de o multiseculară şi continuă luptă împotriva deznaţionalizării pe care, intenţionat sau implicit, o practicau asupra lor turcii, grecii, macedonenii, sârbii. Singurii care, având prin vremuri de luptat pentru afirmarea naţională mai mult pe plan *cultural* decât social sau politic, au contribuit la menţinerea echilibrului social au fost, practic, *bucovinenii, dar alături de ei şi odată cu ei au venit în România minorităţi mai puţin înţelese*: *ruteni, ucrainieni, polonezi.*

Desigur, pentru naţionalitatea română acest suflu de sânge proaspăt a fost o incontestabilă binecuvântare; pentru cultura română deasemenea. Dar iată peste o treime din populaţia noii ţări ***având o psihologie a luptei naţionale adânc inculcată, dar fără obiect imediat de focalizare a acestei nevoi de apărare a românismului.*** Iată o populaţie mândră de împlinirea sa istorică – în mai multe sensuri ale cuvântului – dar permanent şi atavic îngrijorată să nu atenteze cineva la acest măreţ monument al neamului. Desigur, **ideologiile de dreapta**, rezultat al aceleiaşi exacerbări a spiritului naţional care a făcut gloria secolului precedent, **începeau deja să intre într-un proces de coeziune a structurilor în întreaga Europă**, ba şi pe alte continente; nu a fost greu ca aceste structuri să-şi creeze replici şi la noi. Şi, dacă vom urmări, nu altceva decât onomastica acelor figuri istorice prin care s-a ilustrat mişcarea legionară, vom găsi de la polonezi (C. Zelea-Codreanu, născut Zelinsky) la aromâni (celebrii Nicadori) şi destui bănăţeni şi ardeleni. Iarăşi, interesantă este însăşi evoluţia Gărzii de fier, apărută ca o falangă de militanţă naţional-culturală (aripa Goga-Cuza) şi radicalizându-se odată cu politica axei Roma-Berlin. Nici teatrul nu putea scăpa de această determinare social-istorică, în nevoia sa de a răspunde orizontului de aşteptare al publicului. O simplă examinare a evoluţiei speciilor dramatice în epocă o dovedeşte.

*

Specii şi subspecii. Drama istorică, începută cu *Răzvan şi Vidra* şi *Despot-Vodă*, scrise, în spirit romantic, cu o suverană ignorare a adevărului istoric, va continua în secolul XX cu *Vlaicu-vodă*, în care la temelia făpturii naţionale este pusă datina, văzută ca fiind *„legătura/Sfântă dintre domn şi ţară"*, cu trilogia lui Delavrancea, cu *Letopiseţi*, a lui M. Sorbul şi cu alte piese care, uneori chiar în detrimentul dramaticului, pun accentul pe *adevărul istoric şi pe preeminenţa factorului naţional*. Ceea ce era salutar. Dar genul cade

Scanned with CamScanner

în desuetudine şi, nu peste mult timp, apar teme şi formule noi. În acestea alunecarea tot mai manifestă a opiniei publice spre dreapta este de domeniul evidenţei.

Iar semănătorismul a avut aici un important cuvânt de spus. Să reamintim că **suntem de abia câţiva ani într-un stat în care întreaga suprastructură şi mai ales viaţa spirituală îşi sporesc mereu importanţa, în care e de cristalizat o conştiinţă naţională** (cu puţin peste o jumătate de secol înainte, Moldova şi Muntenia se întreceau în delaţiuni reciproce la Sublima Poartă, iar românii din Transilvania nici nu îndrăzneau să viseze statutul de populaţie majoritară cu drepturi depline), stat **în care amintirea războiului, cel mai eroic din întreaga noastră istorie, a redeşteptat mândria pentru trecutul aproape uitat, în care, cum aminteam, trebuiau dărâmate prin educaţie discrepanţele de mentalitate**, stat în care **întreaga viaţă politică a fost restructurată ca urmare a acestei noi situaţii**. Or, în acest stat, în imediata succesiune a războiului, în posteritate eminesciană, cu excepţia a trei (Vlahuţă, Delavrancea şi Iorga), **toate marile voci ale literaturii** (ale poeziei, îndeosebi, cu mai mare percutanţă prin însăşi structura ei) **sunt de proveniență *transilvană***: Coşbuc, Goga, Şt. O. Iosif.

Nu are nici o relevanţă aici valoarea intrinsecă a operei şi poetului (necontestată), ci doar ***receptarea***, simplul fapt că autorii cei mai citiţi, învăţaţi pe dinafară, recitaţi la serbări şcolare ca şi la spectacole de caritate, vocile emblemtice ale poeziei vremii sunt, aproape fără excepţie, **mesageri ai suferinţelor românilor transilvani**. Generaţia junimistă, prin Maiorescu ori Slavici, cea anterioară, prin bucovineanul Asachi, sunt cele pentru care autoexilul în Principate era o măsură raţională, uneori nelipsită de un oarecare – benign – oportunism. Şi Coşbuc şi ceilalţi vin să scape de încorporarea riscantă, dată fiind politica belicoasă a Imperiului Austro-Ungar, **dar cei ce le-au urmat sosesc aici mânaţi de un mesianism clar şi explicit: să-şi folosească toate înzestrările pentru a pleda cauza conaţionalilor lor**. Îi vom regăsi, pe rând, în paginile – ba, frecvent, chiar pe frontonul – revistelor *„Sămănătorul”*, *„Gândirea”* (cu excepţia lui Nichifor Crainic, oltean de sorginte, adică la fel de rabiat în mândria naţională, dar... *cu studii teologice la Chişinău*). Exemplar în acest sens este chiar Coşbuc, care în perioada sa năsăudeană a abordat mai ales subiecte neutre istoriceşte, puternic influenţate tematic de romantismul german şi austriac, pentru ca, odată ajuns în Regat, să se axeze intens pe problematica românimii transilvane.

Nu lăudăm şi nu criticăm o mentalitate, nici măcar nu o comentăm; **consemnăm doar un fapt: *naţionalismul, exacerbat de propaganda antebelică, privat de obiectul manifestării sale, va fi reconvertit, sub presiunea istoriei, în mişcarea de dreapta, prin cultivarea unei mentalităţi de suspiciune generală*** (a se vedea celebrele scenarii redundante conţinând „comploturi masonice ale iudeo-plutocraţiei mondiale” despre care ne vorbesc mărturii ale vremii; scenarii pe care le recunoaştem, la sfârşitul de secol, în obsesia lui Ceauşescu privind „agenturili străini”).

Această mentalitate, dacă ar fi de resortul unuia sau altuia dintre cei citaţi şi dintre ceilalţi rămaşi nepomeniţi aici, nu ar fi nicicum crispantă. **Pentru ca ea să capete valoare istorică, este nevoie ca ea să fie, mai întâi *transmisibilă* (prin educaţie formală, informală, nonformală), apoi *acceptată*, apoi *preferată până la discriminatoriu***. Pentru ca Şt. O. Iosif, poet al cărui delicateţe structurală nu mai poate fi astăzi discutabilă, să scrie versuri precum cele de mai jos, dimensiunea receptării, a aşteptării lor este flagrantă:

„[...] Tatăl cel Atotputernic nu va-ngădui să piară

Scanned with CamScanner

Neamul nostru fără vină, bun şi drept din cale-afară.
Nu-l va mai lăsa în prada unor nemeşi fără milă,
Câinilor haini şi lacomi ce ne fac atâta silă...
[...] Tot românul azi îşi zice:«ori acum, ori niciodată!»
Şi cu coase, cu topoare, pleacă toţi să-şi cucerească
Dreptul să trăiască slobozi pe moşia strămoşească ! (subl. ns.)"[1]

Iar aceste versuri nu fac parte din vreun poem patriotic publicat în volum, ca acelea ale lui Goga; ele sunt **rostite, în prima scenă a unei drame istorice, de către o bătrână preuteasă** ! Nu-ţi poţi permite, ca autor de teatru, să comiţi o incitare atât de flagrantă, decât **dacă eşti sigur că publicul o aşteaptă şi o va primi cu entuziasm**. Iar ediţia pe care o posedăm poartă ca an de apariţie 1936, în plină ascensiune a forţelor de dreapta. Este, probabil, unul dintre motivele pentru care Călinescu îl clasează printre *mesianici*. Versurile, să fim bine înţeleşi, sunt remarcabile şi durerea cuprinsă în ele, reală. Vorbim însă de faptul că ele erau aşteptate şi aprobate de publicul unei noi Românii. Poate doar *„din cale-afară"* ca morfem locuţionar de realizare a superlativului absolut invalidează textul pentru urechea receptorului de azi, căpătând tocmai prin exagerare nuanţe antifrastice.

Dar lucrurile sunt departe de a se opri aici. Mai există încă un aspect al problemei, cel relevant în privinţa receptării: **decelabilitatea în textele dramatice a unui anume radicalism al mentalităţii colective, ca o reacţie la conformismul unei clase, radicalism care, pornind de la benigne infantilisme îşi va cere drept de cetate politiceşte**. Să luăm, de pildă, o piesă fundamentalmente expresionistă, cu subtext de satiră socială, cum este *Capul de răţoi* a lui Gh. Ciprian, având premiera, după mărturia autorului, în 1940. O satiră a mediocrităţii, **o oglindă grotescă în spirit urmuzian** – Urmuz este unul dintre personaje, întrupat în liderul de opinie Ciriviş, aşa cum Ciprian însuşi este „secundul" Macferlan – **a automatismelor mentale**; şi aşa a fost percepută mereu.

*Dar în ea avem un grup „de şoc", **cu însemne particulare** (insigna cu capul de răţoi, pălăriile-melon, gestica specifică, parolele) plecată în cruciadă împotriva unui fel de a gândi al lumii, gata să organizeze raiduri de noapte pentru a trezi mentalitatea amorţită a oamenilor. Şi care **face prozeliţi cu o viteză pandemică mai ales în rândul tineretului. Şi** care **devine o problemă politică, implicând notabilităţi ale momentului.** Mai mult decât atât, „războiul" lor cu prejudecăţile porneşte de la faptul că, întâlnindu-se cu Omul cu barbă, fost ministru, îl ridiculizează pentru că barba acestuia **nu li se pare naturală*** ! Cine sau ce anume îi face pe aceştia să fie convinşi că au dreptate, să încerce să-şi substituie propria lor concepţie, unică, pluralităţii felurilor de a gândi ale celorlalţi ? Nimeni şi nimic. Simpla convingere, prea puţin argumentată, în dreptatea tinereţii lor şi în vetusteţea gândirii societăţii, comparaţia căzând *ipso facto* în favoarea superiorităţii lor conceptuale: *„c'est mon opinion et je le partage"*.

Nu spunem cu nici un preţ că autorul s-ar fi gândit la legionari atunci când şi-a structurat simpaticul quartet de personaje, aşa cum nu dăm dreptate uneia sau alteia dintre „taberele" implicate în acest „război al mentalităţilor". Ştim cu certitudine că avem de-a face mai ales un reflex autobiografic, aşa cum ştim cu certitudine că

„Dumitru Demetrescu Buzeu – alias Ciriviş, alias Urmuz de mai târziu – un pui de om de o rară originalitate, care a avut o mare înrâurire asupra vieţii mele"[2]

s-a sinucis atunci când a constatat o anumită incongruenţă între felul său de a fi şi lumea

[1] Şt. O. Iosif, *Zorile. Dramă istorică în două acte şi în versuri.* Bucureşti: Editura Alcalay, 1936, p. 7.
[2] G. Ciprian, *Scrieri I. Amintiri. Măscărici şi mâzgâlici.* Bucureşti: Editura Pentru Literatură, 1965, p. 32.

Scanned with CamScanner

exterioară, adică atunci când a constatat că lumea n-o mişti cu umărul. Dar o anumită intoleranţă, un anumit suveran dispreţ pentru cei ce nu sunt şi nu gândesc ca tine, ca şi repeziciunea cu care excentricitatea celor patru face prozeliţi ne face să ne întrebăm dacă această piesă nu reflectă cumva ***un radicalism al gândirii, o anumită disponibilitate a opiniei publice de a cădea pradă unor ideologii noi (mai ales de dreapta)***, în care proclamarea autosuficientă a dreptăţii devenea *ipso facto* justificare.

Paradoxal este că un patriarh necontestat al literaturii extrem-moderniste apare aici ca un etalon al intoleranţei; şi nu este decât o demonstraţie a faptului că ***atât avangarda cât şi tradiţionalismul nu sunt altceva decât o reacţie – extremă, uneori – la placiditatea conformistă a acceptării unor formule standardizate de către o mentalitate conservatoare***. Extremele se întâlnesc în statutul de reacţie la o cauzalitate comună. Să mai amintim şi că mulţi dintre poeţii avangardişti au eşuat, postbelic, în „braţele" ideologiei de stânga, larg deschise să-i primească. Intenţia acestei prime vârste a creaţiei lor fusese, deci, mai mult scandalizarea mentalităţii „mic-burgheze". S-au căit apoi, e adevărat.

Mai notăm în trecere, pentru a avea completă panorama evenimenţială, faptul că numele de Ciriviş, ales de actorul-dramaturg a precedat pseudonimul Urmuz, ales de autorul modernist „mai târziu" şi că vestita fabulă (*„Cică nişte cronicari..."*), supralicitată de critică, era, după spusa aceluiaşi prieten din copilărie, o simplă *„aiureală, compusă pe rimele date de un coleg în liceu"* [1] cu care tânărul Urmuz se amuza a-şi şoca interlocutorii.

Victor Ion Popa, în arhicunoscuta sa piesă *Take, Ianke şi Cadâr*, de care am mai vorbit, evocă un personaj omniprezent, deşi niciodată vizibil: *mahalaua (Podenilor)*, vizibilă evocare a locurilor copilăriei proprii. O mahala dintotdeauna plină de populaţie pestriţă etnic, dar care, în situaţia de faţă, se polarizează brusc, ca pilitura de fier la activarea unui electromagnet. Şi, ca de fiecare dată când există tabere, această polarizare va determina escalada tensiunii interetnice, arc voltaic cu atât mai periculos cu cât polarizarea este mai drastică. Conflictul principal desfăşurându-se în jurul unei banale (şi previzibile) căsătorii interetnice, ca şi în anterioara *Manasse* a lui Ronetti-Roman, personajul colectiv a cărui forţă o simţim tot timpul, de la intrigi, aluzii, presiuni directe şi indirecte la boicotul celor doi negustori, acţionează pe linia ***intoleranţei***. *Intoleranţă egală de partea celor două etnii*, dramaturgul este echitabil şi obiectiv la acest punct, dar virulenţa crescândă a mahalagiilor din marginea Bârladului anunţă cumva pogromurile şi luptele de stradă din Calea Văcăreşti, atât de exact descrise de I. Peltz.

Există doi „purtători de cuvânt" ai mahalalei, *baba Safta* şi *Ilie/Iţic*, fiecare al uneia dintre etniile implicate în presupusul scandal. Baba Safta a avut cel puţin o aventură de tinereţe cu un tânăr evreu, unul dintre copiii ei fiind făcut cu acesta; Iţic nu ezită să achiziţioneze vin de Nicoreşti pe furiş, eludând preceptele iudaice şi să arboreze un nume *quasi* creştin pentru a nu trece drept evreu. Dar, în situaţia de faţă, iată-i pe amândoi conducători de oşti, gata să organizeze boicoturi, să aţâţe mahalaua, să facă aluzii veninoase.

Un splendid poem dramatic al lui Lucian Blaga – un alt ardelean ! –, *Cruciada copiilor*, scris în 1923, va porni de la un fapt istoric pentru a construi, iarăşi cu mijloacele expresionismului, un univers la fel de fascinant ca şi lumea din *Meşterul Manole*. Căci, la lectură, în mesmerizarea copiilor, în necruţarea lor inflexibilă faţă de orice slăbiciune, bergsonian înduioşătoare şi grotescă la o asemenea vârstă, în convingerea că divina

[1] L. cit.

Scanned with CamScanner

comisionare ţine loc de discernământ şi de înţelepciune, nu ne putem împiedica senzaţia că vedem o analogie a îndoctrinării tineretului, în perspectivă imediată, cu idei de dreapta:

„DOAMNA – Care ţi-e numele ?
ÎNTÂIUL – N-avem nici un nume, toţi purtăm aceeaşi cruce.
DOAMNA – Cum au putut mamele voastre să vă lase să porniţi la asemenea drum ?
AL DOILEA (cu ochii prieduţi dncolo de ziduri) *– Cum ar fi putut să ne oprească ? [...] Suntem ostaşii lui Hristos şi Răsăritul e încă tare departe. [...]*
DOAMNA – [...] Ţi-e somn, puiule ?
CEL MIC – Nu, Măria ta, mi-e foame !
AL TREILEA (către cel mic) *– Taci ! Cine te-a întrebat? Ostaşii lui Hristos nu cunosc foamea."*[1]

Amplificată de convingerea fermă a lui Teodul, care vorbeşte cu un firesc total despre misiunea sa, convingerea indelebilă a copiilor devine crispantă. **Dacă autorul l-ar fi făcut pe acesta un iluminat delirant, un gongoric, ori dacă i-ar fi dat fie şi o umbră de păcat, de ipocrizie, toată piesa ar fi căpătat alt sens** (după cum se ştie, cruciada însăşi, bazată pe ideea că inocenţa copiilor va deschide porţile Ierusalimului, ceea ce nu reuşise vitejia cavalerilor maturi, întinaţi de păcate, a eşuat lamentabil, copiii devenind robi şi fameni în seraiurile otomane). Dar Teodul *crede cu naturaleţe şi simplitate în misiunea sa,* ceea ce complică serios încărcătura conceptuală.

Dacă piesa ar fi scrisă în preajma anului 1940, am putea vorbi chiar de o parabolă. Dar, pentru ca gândul acestei piese să incubeze în mintea şi sufletul poetului în 1923, trebuie ca *o anume tânjire spre mesianic, spre purificarea naţională să fi existat latent în cugetul românimii*, consecinţă a factorilor de care am vorbit.

Nu vrem să fim greşit înţeleşi, îl cunoaştem pe Blaga ca pe un spirit luminat, un cosmopolit, un gânditor netulburat de contingent, dar nu excludem o oarecare exaltare, **preponderent estetică**, pe care el o putea nutri, la modul cel mai conceptual cu putinţă, ori poate din pură ofertanţă lirică, pentru *tendinţa exaltată, atât de manifestă în epocă, a unei generaţii tinere a Europei de a îmbrăţişa o cauză a naţiunii respective, în totalul dispreţ al mercantilismului burghez; ori, cel puţin, sentimentele de fascinaţie pe care le trezeşte poetului ideea acestei inocente alergări după un ideal ipotetic şi (încă) neverificabil.* Şi, ca el, probabil, multor oameni. Dezvoltarea ulterioară a fenomenului, atât de cumplită, trebuie să-i fi surprins şi întristat pe cei care crezuseră sincer în cauza naţionalismului.

Nu mai este, atunci, de mirare pentru nimeni că tineretul, al Europei şi apoi al României, a îmbrăţişat în asemenea număr ideologiile radical-naţionaliste de dreapta, **ca o reacţie la prea rapid instalatul conformism al noii clase economiceşte şi politiceşte dominante**. După nici un secol de supremaţie politică, burghezia devine deja extrem de preocupată întru imobilizarea unor structuri ideologice şi, prin reflex, culturale. Nici nu poate fi de mirare pentru nimeni că noile structuri naţionaliste (**N.B. – naţionalismul poate fi, la urma urmei, tot *o politică financiară şi economică, un protecţionism naţional de stat***) au fost atât de radicale; nici că au ajuns la epurări etnice şi la holocaust nu numai naziştii în Germania şi în teritoriile ocupate de ea, dar şi uslaşii croaţi sau bulgarii, nici că, în asemenea context, s-a instituit o asemenea barieră propagandistică şi culturală, încât efectele ei încă mai ocupă conştiinţe.

Dintotdeauna, **ideologiile tinere, mai ales cele ajunse la putere fără maturitate politică sau experienţă de viaţă, au manifestat *o intoleranţă invers proporţională***

[1] L. Blaga, *Cruciada copiilor*. În vol. *Opere, IV*. Bucureşti: Editura Minerva, 1991, p. 135.

Scanned with CamScanner

cu „tinereţea" ideologică. Este o vârstă socială, aşa cum adolescenţii şi tinerii manifestă un fel de intoleranţă, de nepăsare brutală la tot ce depăşeşte hotarele generaţiei lor, este ceea ce un psiholog ar caracteriza drept *hipoautism*, non-voinţa de a te preocupa de altceva decât de propriile convingeri şi reprezentări, cauzată de slaba relativizare pe care o implică lipsa de experienţă. Nu altul va fi cazul intoleranţei noii clase sociale victorioase *postbelic*, mai precis a reprezentanţilor acesteia, cum vom vedea.

Dar drama cu subiect istoric, departe de a însemna simpla proclamare pe scenă sau *ex cathedra* a unor tânjiri subrepticente ale conştiinţei naţionale decelabile *educaţional* (şi nu putem să nu ne întoarcem iarăşi la Caragiale, la canalia lucidă şi excelentul psiholog care este Caţavencu: *„Voi, dascălii, sunteţi băieţi buni, dar aveţi un cusur mare: **cum vă vorbeşte cineva de istorie, s-a isprăvit, are dreptate.***[1]"), va căpăta, dimpotrivă, tot mai interesante dimensiuni în perioada interbelică.

Să amintim că drama istorică, apărută sub auspicii romantice, nu a fost preocupată primordial de „evocarea trecutului glorios al românilor", cum sună frazele stereotipe din manuale. *Răzvan şi Vidra* era tipic romantică, pe un tipar hugolian, Ştefan Răzvan fiind omul de paie al lui Mihai Viteazul în Moldova; or, *marele voievod nu este pomenit nici măcar întâmplător în piesă*, unde accentul cade pe evoluţia meteorică a eroului şi pe ambiţia Vidrei, care este un personaj imaginar, fără solidă atestare istorică. *Despot-Vodă* era mai ales o parabolă a penetraţiei străinilor pe tronul ţării, trimiţând mai mult la dinastia de Hohenzollern decât la secolul al XVI-lea.

Vlaicu-vodă abia se ocupă de ***istorie ca personaj în sine***, propaganda catolică în epoca domnitorului fiind un fapt real, portretul său fiind foarte bine conturat, scenele dramatice de tip romantic potenţând realele calităţi de conducător. Pe bună dreptate Călinescu îl numea

„întruparea Principelui *lui Machiavel pe pământ românesc [...] un voievod trist de mizeriile patriei, unit în conspiraţie cu boieri, gata el însuşi de orice jertfă"*[2]

Dar şi aici, după opinia unor istorici, există lucruri incerte, un anumit tezism. Dorinţa de a demonstra că *„[...] datina e legătura/Sfântă între domn şi ţară..."* au determinat, se pare, o oarecare falsificare a adevărului istoric, o interpretare a acestuia dintr-un punct de vedere convenabil argumentaţiei. Căci se pare că, departe de a exista un conflict latent între Vladislav I, primul fiu al lui Nicolae Alexandru şi a doua soţie a acestuia, Clara, dimpotrivă, Vlaicu era şi el favorabil catolicismului, însuşi optând pentru această confesiune, şi că numai presiunea majorităţii claselor sociale l-a determinat, nu numai să opteze pentru ortodoxie, ci şi să sprijine activ biserica ei, prin înfiinţarea unei noi eparhii, cea ale Severinului şi prin construcţia de noi mănăstiri. Deci, din nou, idealizarea eroului.

Personal, opinăm că şi alegerea acestui subiect este, parţial, tendenţioasă, piesa, scrisă în primul deceniu al secolului, fiind ***un îndemn mascat pentru casa regală să abandoneze interesele de familie şi să se dăruiască întrutotul cauzei naţionale, în perspectiva încă neclară a eliberării Transilvaniei şi Marii Uniri***, lar Vlaicu, deşi mai mult al secolului al XX-lea decât al secolului său, este construit într-adevăr ca un principe luminat, în stare de ceea ce n-ar fi putut mulţi contemporani ai voievodului: *să-şi sacrifice orgoliul său de mare feudal*, să suporte nu numai aroganţa mamei vitrege, dar şi calomnia şi disprețul propriilor sfetnici, până în pragul crizei politice, ***cu unicul scop de a rezolva un conflict de putere cu minimum de pierderi pentru ţară, aspect care era***

[1] I. L. Caragiale, *Teatru*, ed. cit., p. 114.
[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 579.

Scanned with CamScanner

foarte departe de a-i preocupa pe principii vremii.

Abia Delavrancea, în a sa trilogie a Muşatinilor, va face din drama istorică o înflăcărată oglindă a *marii* istorii româneşti, binecunoscuta sa trilogie vorbind despre perioada imediat următoare apogeului istoriei Moldovei (sfârşitul domniei lui Ştefan, domnia lui Ştefan cel Tânăr, Petru Rareş). Trecând peste tonul hiper-retorizant, caracteristic autorului şi care duce drama istorică spre graniţa poemului dramatic în proză, este de remarcat că şi acest dramaturg, ca şi cronicarii, ca şi (poate) Negruzzi înaintea lui, pare a fi căzut în capcana de a nu pricepe că *revolta boierilor în faţa lui Ştefăniţă nu are decât formal rădăcini în „cruzimea" domnitorului, ci este cauzată de lupta, atât de intensă în epocă, dintre tendinţa centripetă a domnitorului şi tendinţa centrifugă a marilor feudali scăpaţi din rigorile domniei lui Ştefan cel Mare, adică de ciocnirea inerentă de interese între tentativa domnului de a păstra neştirbită autoritatea voievodului, ca pe vremea marelui bunic, pe de o parte şi politica marilor boieri de a-şi consolida şi intensifica capacitatea de influenţă, pe de alta.* Dar Delavrancea scrie dincoace de pragul secolului. Iar formula scriiturii, tonul replicii şi un exces de oralitate prost înţeleasă invalidează impactul estetic, mai ales pentru cititorul altor epoci, mai puţin supuse retoricii care s-a pierdut odată cu autorul.

Între alţi dramaturgi care s-au ocupat de evocarea istorică sunt, în epocă, M. Sorbul (*Letopiseţi*) G. M.-Zamfirescu (*Cuminecătura*), dar mai ales Ion Luca, printr-un segment important al operei sale, au dat valenţe moderne acestei specii, dar trebuie recunoscut că, odată cu primul război mondial, specia se perimează, ***publicul, tot mai educat, nemaigustând evocarea pură şi, de la sine înţeles, relativ liberă într-o perioadă când istoria face progrese uriaşe, opere ca ale lui V. Pârvan, Gh. Brătianu, N. Iorga devenind lecturi la fel de absorbante ca o operă dramatică.*** Nu este deasemenea de ignorat amploarea pe care a avut-o în epocă ***epicul istoric*** prin M. Sadoveanu şi alţi prozatori, în special poporanişti.

Cu atât mai ciudate ne apar în context dramele istorice ale lui N. Iorga, a cărui opere istorice erau citite cu evlavie în epocă, dar care se dovedeşte prea puţin înzestrat autor dramatic. Operele sale nu au, evident, nici o intenţie de a actualiza structuri dramatice, simpla enumerare a ediţiilor *princeps* dovedeşte destinaţia macro-didactică, de a furniza neamului tablouri vivante din erudiţia omului de ştiinţă. Iată doar câteva titluri:

- *Trei drame (Mihai Viteazul, Învierea lui Ştefan cel Mare, Un domn pribeag).* Vălenii de Munte: Editura şi Tipografia Neamului Românesc, 1912
- *Cantemir Bătrânul, dramă în cinci acte.* Bucureşti: Editura şi Tipografia Cultura Neamului Românesc 1920
- *Constantin Brâncoveanu, dramă în cinci acte.* Bucureşti: Editura şi Tipografia Cultura Neamului Românesc 1920
- *Tudor Vladimirescu, dramă în cinci acte.* Craiova: Editura Ramuri, 1921 (retiărită în acelaşi an la Sibiu)
- *Trei drame (Doamna lui Ieremia, Gheorghe Lazăr, Contra Patriei).* Bucureşti: Editura Casa Şcoalelor, 1924
- *Fratele păgân, dramă în cinci acte. Vălenii de Munte:* Editura Fundaţiei Culturale Cuvântul, 1929

Ce subiecte fascinante ! Câtă ofertanţă pentru un mare autor ! Ce rezultat modic...

Cu puţine excepţii, aşadar, publicate în fundaţiile culturale ale marelui istoric; iar cele care sunt publicate altunde *coincid cu ministeriatele lui Iorga.* Dintre ele, un interes relativ pentru posteritate au mai păstrat doar *Constantin Brâncoveanu* şi *Doamna lui Ieremia,*

Scanned with CamScanner

jucate ocazional, mai ales din considerente comemorative. Piesele, scrise în mare parte în pentametri şi hexametri iambici albi (metrica acelor *Chronicles* ale Renaşterii britanice), sunt total lipsite de fior dramatic, părând destinate exclusiv repertoriului de amatori. Ele aduc în scenă personaje atestate documentar, replicile sunt bazate pe mărturii *de la* şi *despre* asemenea figuri istorice, uneori mergând până la citat, iar ideea este repetată, uneori în interiorul aceluiaşi monolog (căci piesele se alcătuiesc mai mult din tirade). Fac însă cititorul /spectatorul constant de teatru *a regreta licenţele pe care Alecsandri, Hasdeu sau Davila şi le-au luat faţă de adevărul istoric, din considerente de tensiune dramatică*:

„DOAMNA – [...] Ai înţeles ? (îl zguduie [pe fiul ei, nn.]*) Ci spune odat' ai înţeles?*
Spune mişel, ce-n tine n-ai sufletul de domn,
Şi totuşi, împotriva ta însuţi, te voi face
Domn, şi vei fi în Scaun atât cât vei fi viu... "[1]

Vorbeşte aici nimeni alta decât apriga soţie a lui Ieremia Movilă, este un monolog de mare amploare, personajul are liniatura unei Lady Macbeth. Tonul este însă ratat, retoric, total neantrenant pentru eventualul spectator, căci, în cazul dramei istorice, **vibraţia sinestezică este esenţa *catharsis*-ului,** aşa cum sunt de acord toţi esteticienii, de la Aristotel la Jauss. Senzaţia aici este mai mult de „fişă de lucru", de bruion de folosit pentru ansamblarea unei opere ulterioare, ca unul dintre manuscrisele proiectatului dodecameron dramatic eminescian. Dar Eminescu, artist *„în toată puterea cuvântului"* **s-a ferit să publice chiar manuscrise în care avea îndoieli asupra unui singur cuvânt.** Calităţile scriitoriceşti ale lui Iorga subordonându-se acelora ale omului de ştiinţă şi mai ales ale marelui dascăl, **comunicarea nu urmăreşte principalmente persuasivitatea emoţională specifică oricărei comunicări retorice şi artistice; ea se adresează mai mult aspectului etic (patriotic) şi raţional (axiologic) al psihicului receptorului** şi aceasta îi invalidează artisticeşte întreaga dramaturgie. Căci, aşa cum rezumă Dabney Townsend,

„De obicei spunem că ne «pierdem» sau «suntem absorbiţi» într-o operă de artă, că intrăm în lumea ei. [...] Reacţiile negtive (de pildă, cenzura şi încercările de a folosi arta în scopuri propagandistice) arată cât de puternică este convingerea noastră că arta poate declanşa anumite reacţii: dacă ea n-ar produce efecte reale asupra publicului, n-ar avea sens să interzicem unele creaţii. De fapt, printre criticile frecvente la adresa artei se numără şi ideea că nu poate fi controlată de raţiune şi că poate deveni un concurent al religiei. Participarea pe care o cere opera este uneori delirantă, emoţională şi mult prea puternică. Arta a fost suspectată tocmai pentru eficienţa ei."[2]

atunci în mod clar o artă cu un puternic caracter tezist, fie acesta propagandistic, didacticist sau subliminal, va fi sortită eşecului câtă vreme nu va apela şi la resursele emoţionale ale receptorului, adică îşi va neglija funcţia de seducţie. Raţiunea detectează mai uşor capcanele didacticismului, fie el şi non-formal, decât o face afectivitatea.

Un alt reproş major care se poate aduce operei dramatice a lui Iorga este tocmai faptul de a lua fiecare subiect *ab ovo*, din nou vocaţia istoricului precumpănind asupra celei literare: majoritatea pieselor, scrise în cinci acte, ***tratează exhaustiv*** o domnie, o perioadă, un eveniment, ***în loc să decupeze episoadele esenţiale şi să le fructifice estetic.*** *Constantin Brâncoveanu*, de exemplu, începe cu moartea lui Şerban Cantacuzino şi atestata insistenţă a maselor să le fie arătat domnul, continuă *in extenso* cu drumul boierilor spre moşia lui Brâncoveanu, cu ce făcea Brâncoveanu atunci când a venit delegaţia şi merge în acelaşi ritm... lipsit de ritm până la scena finală, din închisoarea Ediculé. *Cantemir Bătrânul* conţine toate scenele pe care le cunoaştem din cronica lui Neculce, inclusiv un act petrecut

[1] N. Iorga, *Doamna lui Ieremia*. În vol. *Teatru*. Bucureşti: Editura Minerva, 1974, p. 216.
[2] Dabney Townsend, *Introducere în estetică*. Bucureşti: Editura All, 2000, p. 176.

Scanned with CamScanner

în tabăra lui Sobieski, în care „joacă" şi hatmanul Jablonowski (probabil, după *Vita Constantini Cantemiri*). Excelentă documentaţie istorică, destinată să mobilizeze patriotismul şi mândria naţională. Extrem de vagă demonstraţie dramatică.

Aceasta, deoarece, în cazul literaturii de inspiraţie istorică, între adevărul documentar şi adevărul literaturii de evocare istorică intervine, ca la obiectivul camerei de luat vederi, o paralaxă. Aceasta este formată din **însumarea *considerentelor legate de structurarea estetică propriu-zisă* şi a *orizontului de expectanţă (estetică, dar şi etică şi socială) al publicului unei epoci*, orizont care este format din *prejudecăţi*, un *fond inculcat de idei*, *imagini prefabricate* despre unele personalităţi şi mai ales *din interes sau dezinteres pentru un subiect sau altul*, fie acesta oricât de glorios şi de semnificativ pentru istoria neamului.**

Iar **fiecare formă de comunicare artistică are specificul ei.** Ceea ce era zguduitor în cronica lui Neculce sau în memoriile lui Del Chiaro, nu este obligatoriu a fi cel puţin interesant pe scenă; **decât atunci când talentul autorului, inteligenţa decupării, atenta paginare şi serioasa interpretare îl fac să fie astfel.** Şi, revers al medaliei, **un fapt lipsit de importanţă, bine exploatat artisticeşte, poate zgudui auditoriul.**

Romanul *Fraţii Jderi* este o capodoperă *in æternum*; şi la fel cu el, *Anna Karenina* sau *Il nome della rosa*, pentru a nu da decât aceste exemple aleatorii. Aceasta n-a împiedicat ca ecranizările lor să fie cumplit de plicticoase şi insuportabil de fade. Superficialitatea adaptării şi înţelegerea inferioară a fondului valoric au contribuit din plin. Estetica e un domeniu delicat; *mecanismele creaţiei nu se pot mecaniza.*

Concluzionând rândurile privitoare la N. Iorga, să ne amintim că este o tristă ironie a sorţii că un asemenea promotor înfocat al naţionalismului şi al mândriei pentru istoria şi cultura naţională încât deplângea alunecarea lui Blaga spre modernism, estetica urâtului din *Flori de mucigai* şi sordidul ca sursă de inspiraţie lirică în poezia lui Bacovia, a căzut jertfă tocmai promotorilor unui naţionalism extrem şi eratic direcţionat. Dar Nicadorii şi Decemvirii, comiţători ai asasinatelor atât de bine cunoscute erau în mare majoritate... aromâni şi ardeleni.

Un alt autor interesant al vremii, pasionat de evocarea istorică este bacăuanul I. Luca. O fire neliniştită, care l-a făcut să trăiască în veşnic contratimp cu vremurile, un perfecţionist capabil de efort disproporţionat cu rezultatul, a scris

„[...] exclusiv pentru teatru. De ce exclusiv, asta îl priveşte. Dar priveşte şi spiritul critic, care trebuie să vadă aici un fel determinat şi acest lucru are însemnătatea lui."[1]

Supravieţuitor al războiului (moare în ianuarie 1972), nu e de mirare că autorul, aşa cum transpare din comentariul la un titlu citat, a făcut eforturi de adaptare, printre titlurile necitate aflându-se şi piese conjuncturale şi comenzi sociale. Cu toată prolificitatea sa, cu tot efortul de adaptare, nu a fost un autor foarte jucat, în orice caz, prea puţin dincolo de Bacăul unde a trăit. *În mod curios, ceea ce nu s-a întâmplat în teatru, a avut mare succes la televiziune, multe dintre piesele sale, scenarizate, devenind cunoscute adaptări biografice, subsumate comandamentului evocării istorice despre care vom vorbi în ultimul capitol.*

Desigur, nu despre piesele de conjunctură vom vorbi, nici măcar despre personalităţile istorice evocate. Ne vom mărgini doar la câteva rânduri alese dintr-una dintre cele mai valoroase piese ale sale, *Amon-Ra*:

---

[1] T. Arghezi, *Scrieri, vol XXVII*. Bucureşti: Editura Minerva, 1975, p. 379-381. Articolul a apărut în *Adevărul de Duminică* din 8 decembrie 1946.

Scanned with CamScanner

„BUBASTA – [...] Semințele plăcerii în gunoi
De scârbe-or prinde colț!... Nu mă-ncovoi
Sub lespezi de înfrângeri, ci mă 'nalț!
Socot izbânda altora un smalț.
Dac'o picnesc mai dârz, îndată crapă.
Să văd altfel, nu pot. Nu sânt (sic!) *otreapă.*
(Intră preotesele)
Veniți, veniți! Am să vă spun o veste
Carè (sic!) *aruncă mohorârea peste*
Seninul sfânt din Templu..."[1]

Se observă ușor din acest pasaj ales aproximativ aleatoriu că perfecțiunea stilistică (prozodică, pentru a fi mai exacți) este scopul ultim al scrierii. Este posibil ca pe autor, om cu o instrucție deosebită, să-l fi supărat licențele versificației din drama clasică; este sigur că nu a înțeles esențialul: **dincolo de formă și mai presus de ea trebuie să stea frumusețea ideii și capacitatea de a emoționa, simțul măsurii, empatia, adresabilitatea, toate – caracteristici ale adevăratului talent**. Altminteri, totul nu se rezumă decât la *„cuvinte goale/Ce din coadă au să sune"*. Cu inoperante rime bogate și nerepetate care lungesc în fastidios textul și cu inutile falsificări de accent, pentru a aclimatiza la noi nespecificul pentametru iambic shakespearian, atât de caracteristic limbii engleze încât se poate vorbi curent englezește în pentametri iambici, rezultatul seamănă, mai curând, a pariu câștigat (cu sine, eventual) decât a operă dramatică.

Ne aflăm, cum se poate observa, la polul opus dramaturgiei lui Iorga: avem de-a face cu o dramaturgie preponderent estetizantă, însă școlărește estetizantă, perfecțiune formală de dragul perfecțiunii formale, prea puțin preocupată de dramatismul interior al conflictului. *Coincidentia oppositorum*, și aceasta a fost jucată preponderent de amatori, mai ales de elevele Școlii Normale de Învățători din Bacău.

Cahtarsis-ul dramatic conține o dimensiune inefabilă: **reacția imediată a publicului**, reacție subordonată și orizontului de așteptare de care ne ocupăm și magiei textului în sine. Farmecul unei cărți – pentru a folosi un termen din aceeași sferă semantică, aceea a magiei textului – îl poți sesiza și la a doua sau a zecea lectură, oricâți ani ar fi să treacă între ele. **Farmecul unei piese de teatru este farmecul care te-a fascinat sau nu la reprezentație, pentru că *numai întâmplător se poate ca un spectator să revină să vadă un spectacol care nu i-a plăcut, din pură disciplină de consumator de artă***. Din acest motiv, cuvântul dintr-un text dramatic trebuie măsurat și cântărit mereu și mereu; mereu și mereu trebuie eliminate din text vorbele și ideile excedentare. Câteva linii în plus distrug farmecul absorbant de care vorbea Townsend, *ceea ce face spectatorul să redevină conștient, provoacă disoluția catharctică*. Multe linii în plus, indiferente într-un volum, într-un text dramatic *plictisesc publicul și „omoară spectacolul"*, cum se spune în limbaj de teatru.

O altă interesantă linie se dezvoltă însă acum în dramaturgia noastră: aceea a **dramei istorice cu subiect extras nu din trecutul celor trei țări române, ci din istoria universală.** Am vorbit deja despre Ion Luca și ale sale ambițiosul său poem în rime-unicat, *Amon Ra*. Desigur, piesa, mai curând poem dramatic, are lungimi nepermise dramaturgului, scene plate, o miză prea mică pentru verbiajul pe care îl conține, mai având, pe deasupra, dezavantajul că acțiunea se poate petrece oriunde, fiind, în sine, o combinație de *Othello* și *Tosca*, în decor antic-egiptean. Alături de ea putem cita, din aceeași dramaturgie, *Femeia cezarului*, *Năframa iubitei*, *Petru cel Mare*.

[1] Ion Luca, *Amon-Ra*. Ed. cit., p. 43-44.

Scanned with CamScanner

Nu mai puţin, **curajul de a trata o asemenea tematică** (nu ne referim la ultimul titlu citat, desigur; este uşor de înţeles deruta comitetului de lectură al Naţionalului postbelic la simpla citire a unui asemenea titlu incendiar) înseamnă, cel puţin la modul ideal, existenţa unui public care s-o guste şi existenţa unei subspecii – sau, cel puţin, a unei mode literare, în orice caz o anvergură nebănuită de autorii bietelor localizări de cu mai puţin de un secol în urmă. Iar aici, dintre nu puţinele premiere, unele dintre ele destul de „înjghebate", găsim în prima linie ***trilogia renascentistă*** a lui Al. Kiriţescu: *Borgia* (1936), *Nunta din Perugia* şi *Michelangelo* (nejucate până în 1947-1948), surprinzătoare prin anvergura lor şi prin simpla prezenţă în opera autorului.

Surprinzătoare, deoarece cu greu se poate imagina un contrast estetic, ideatic, tematic mai mare decât între aceste opere şi „trilogia sa socială", *Anişoara şi ispita/Marcel & Marcel – Rochii şi mantouri* (1929) – o paginare bufă, în registrul derizoriu, a *topos*-ului Pygmalion, beneficiind totuşi, la premiera absolută, de o distribuţie *nec plus ultra*: N. Bălţăţeanu, Agepsina Macri, Sonia Cluceru, Ion Sârbul, *Florentina* (1931) – o melodramă naturalistă pe tema depravării imparabile a femeii, cu un iz vag de bovarism – şi *Gaiţele* (1929) – cunoscuta tragedie a derizoriului; ori, între aceste drame istorice şi restul operei autorului, în special de natură revuistică.

În paranteză fie spus, *Gaiţele* este cea mai prost înţeleasă piesă din creaţia acestui scriitor *şi avem şi aici de-a face cu influenţa expectanţei estetice*. Piesa este singulară în opera dramaturgului, fără relaţie aproape cu tot restul operei; atât de singulară, încât *suntem înclinaţi să presupunem oarecare rădăcini autobiografice*, plasabile undeva între 1915, când autorul îşi ia licenţa în Drept şi 1929, când redebutează ca dramaturg pe scena Naţionalului (prima piesă care i se joacă, *Învinşii*, are premiera în 1914). Dar nu acest amănunt are relevanţă în discuţie.

Titlul anterior, *Un cuib de viespi*, era mult mai potrivit, evocând agitaţia agasantă şi nocivitatea ţâfnei perpetue a celor trei bătrâne, ca şi cea mimetică a celor din jurul lor, molipsiţi de la ele sau crescuţi în acest spirit. Retransformând, din motive de penetranţă publicitară, titlul în *Gaiţele*, autorul *a dirijat receptarea spectacolului spre comicul de limbaj şi de situaţie*, anulând aproape total *filonul naturalist al isteriei colective şi continue* şi al plăcerii personajelor de a imola orice invidiază sau le agasează, adică *totul*.

Rezultatul nu s-a lăsat aşteptat. *Gaiţele* se joacă şi astăzi ca o comedie, Aneta Duduleanu este considerat unul dintre cele mai dezirabile roluri pentru o actriţă care îşi pregăteşte „trecerea la babe" – „babele" fiind, în limbaj de teatru, specializarea corespunzătoare nu numai unei vârste de creaţie, ci şi unui tip de caracter – dovadă că, în perioada imediat premergătoare Revoluţiei din 1989, într-o perioadă în care bugetele filmelor erau drastic drămăluite, s-au făcut, aproape simultan, *două* variante cinematografice cu scenarii adaptând ambele foarte fidel această piesă. De curând a fost pusă în scenă la Teatrul Giuleşti o variantă dorită de Dorina Lazăr, directoare a instituţiei, având la bază extrem de inofertanta estetic idee de a distribui, în două dintre „gaiţe", **actori în *travesti***, deloc convinşi de ce făceau, parodiind vârsta şi, pe deasupra, complexaţi şi de pilozitatea facială evidentă cu tot machiajul.

Publicul râde la asemenea minimalizări, ca în descrierea lui Alecsandri, şi pierde exact esenţialul: ***analiza psihologică*, demontarea demonstrativă a mecanismului bucuriei cronice de a strica viaţa cuiva pentru a-ţi dovedi în propriii tăi ochi superioritatea de caracter şi poziţia dominantă**. Căci relaţiile interumane în această piesă se situează la nivelul luptelor dintr-un grup zoologic constituit vizând ocuparea poziţiilor α, β, şi tot aşa până la ω. Libretistul atâtor spectacole de revistă a greşit aici, mergând prin titlu la minima rezistenţă, bucurându-se de un succes facil şi imediat şi sacrificând din start

Scanned with CamScanner

viitorul piesei, demnă, în pofida comicului real, de a sta alături de *Domnişoara Nastasia* sau de *Titanic Vals*, despre care vom vorbi mai jos, în galeria *dramelor omului de rând* din epocă. Iar dacă un regizor ar încerca astăzi o variantă mai aproape de spiritul piesei, ar avea, probabil, parte de critici agresiv-nedumerite, ca şi când ar comite un act de impietate. *Fama vagatur*. Oricum, astăzi, nu se mai montează aproape de loc piese cu alt scop decât râsul din burtă. **Căci teatrul, fără public, moare.**

Lecţia aceasta, a succesului cu orice preţ, pare să o fi învăţat autorul cu ocazia premierei dramei *Borgia*, prima din trilogia renascentistă, căci, într-un interviu radiofonic autorul vorbeşte despre ea ca despre

„[...] încă un eşec. [..] A şocat în această piesă imaginea unui papă: altfel decât cel zugrăvit în fresce, fără tiară şi litieră, un papă om de rând care a surprins poate neplăcut: nu a avut succes nici Ventura în travesti."[1]

Mai bun argument nici că ne trebuie pentru a demonstra valabilitatea punctului de vedere pe care îl susţinem, întrucât, cu toate licenţele istorice asumate (Cesare Borgia şi Machiavelli nu s-au întâlnit, practic, niciodată, deşi secretarul Consiliului Florenţei l-a considerat pe tânărul cardinal, condottier şi fiu din flori al papei ca pe principele renascentist emblematic), parţial *datorită* acestor licenţe, textul dramatic este de mare valoare, o perfectă condensare a perioadei istorice, o excelentă frescă a necruţătoarei treziri a Umanismului, care a fost Renaşterea italiană, o scriere de o densitate tematică excepţională, cu un „nerv" dramatic care o face superioară oricărei alte scrieri ale aceluiaşi autor, premiera absolută beneficiind, pe deasupra, de o distribuţie de excepţie: Romald Bulfinsky (Papa Alexandru al V-lea Borgia), un actor impozant, deşi... de o bonomie străină personajului, Maria Ventura (Cesare Borgia, în *travesti*), Al. Critico, A. Pop Marţian, Marietta Anca ş.a., sub direcţia de scenă a lui Soare Z. Soare. Aceeaşi remarcă o putem face şi la adresa celorlalte două piese, în special *Michelangelo*.

Dar autorul propune, iar publicul dispune. În stagiunea 1936-37 s-au jucat un număr de numai cincisprezece reprezentaţii cu citatul spectacol (media vremii se situa în jurul a treizeci şi cinci, succesul în jurul a cincizeci), iar celelalte nu s-au mai jucat de loc. Îndrăznim să punem că **orizontul de aşteptare al publicului vremii ar fi fost oricum serios contrariat**: dacă se prezenta un papă Borgia serafic şi nevinovat, s-ar fi ivit nedumeriri cu privinţă la rostul unei asemenea piese. **Riscul selecţiei tematice este totdeauna cel mai mare în genul dramatic, unde originalitatea cu orice preţ şochează orizontul de expectanţă, iar „culinaristicul" plictiseşte uşor.** Dar asta ne-a spus deja personajul Moda din *Începem* de I. L. Caragiale. Să mai adăugăm că, în cazul dramelor istorice, mai intervine drastic viziunea socială asupra personajului central, adică... orizontul de aşteptare al receptorilor.

Incitant, ca şi în alte împrejurări, este să observăm faptul că, prea puţin interesante scenic, adică pentru cei două-trei sute de oameni adunaţi oarecum aleatoriu, piesele prezintă o viziune puternic **cinematografică**, putând rezulta din ele scenarii grandioase. Una dintre ele, *Michelangelo*, depăşeşte cu singuranţă valoarea mult-mediatizatului volum *Agonie şi extaz* a lui Irving Shaw, fiind nu numai o biografie mai realistă şi mai pertinentă, dar înfăţişând şi o mai umană mai coerentă figură a lui Michelangelo, alta decât cea convenţională, infinit mai complexă şi mai profundă. Observăm tot mai des cum specificul cinematografic, mai apropiat de epic (Guido Aristarco şi alţi teoreticieni ai scenaristicii vorbesc de scenariu ca de o actualizare mai curând a structurii nuvelei, decât a dramei),

[1] Ap. V. Râpeanu, *Note şi comentarii*, în vol. Al. Kiriţescu, *Gaiţele*. Bucureşti: Editura Minerva, 1976, p. 524-525.

Scanned with CamScanner

poate dinamiza piese considerate prea „literare" sau prea „lente" pentru scenă.

Pe de altă parte, dacă drama istorică se perimează ca modalitate, câştigă teren o altă subspecie: evocarea, **portretul dramatic,** dedicat unei personalităţi aparţinând moştenirii culturale sau fondului aperceptiv al cunoaşterii, la graniţa evocării şi a dramei individuale, căci aceasta este reţeta, dacă de reţetă se poate vorbi într-un asemenea context: să vorbeşti despre o figură unanim acceptată a spiritualităţii naţionale sau universale, accentuând latura sa umană, dând carne unui schelet antonomastic.

Spunem că această modalitate de expresie dramatică acum câştigă teren, pentru că e departe de a fi o invenţie a epocii. Încă din timpul lui Matei Millo şi a fraţilor Caragiali vom întâlni asemenea piese-evocare, desigur, potrivite gustului epocii, mai apropiat încă de folclorul rural şi de cel urban. Astfel, numai în suspomenitul *Carnet al unui vechi sufleur* găsim atestate o asemenea operă dramatică mai mult sau mai puţin originală: *Jianul, căpitan de haiduci*, jucată de Millo în turneu. Tema – pentru a evita cuvântul „moda" – haiducilor fusese însă lansată de Costache Caragiali cu *Fiul pădurei sau Moartea haiducului Tunsu, melodramă originală în 4 acte şi 10 tablouri.*

Literatura haiducilor începuse a face prozeliţi la noi, mai ales subsecvent apariţiei acelor eroi de romane senzaţionaliste a căror emblemă a fost în Europa *Rocambole* iar dincolo de ocean *Billy The Kid*, romane care erau ultimalmente o formă de protest, întruparea visului de intangibilitate a eroului care trece nevăzut prin cele mai cumplite capcane, este ubicuu şi realizează imposibilul, pedepsind indeosebi rapacitatea şi imoralitatea, cele două rele din cauza cărora consumatorii de asemenea literatură aveau cel mai mult de suferit, dar care, mai ales, *se află la graniţa dintre moralitate şi imoralitate, cel puţin în privinţa procedeelor, deci nu este plicticos axiologic şi admite implicit faptul că doar cu armele legii nu realizezi mare lucru, că "adevărul umblă cu capul spart", cum spune un proverb autohton.* În secolul următor, acestora le vor urma *Fantômas, Arsène Lupin, Sfântul, James Bond, Superman, Batman* sau *Spiderman,* cu tot cortegiul lor de prozeliţi.

În descendenţa acestora specia s-a instituit şi la noi: s-au atribuit şi haiducilor noştri, primitivi în fond şi mai puţin justiţiari decât se crede, calităţi sintetice de model uman şi a apărut o literatură, probabil bazată pe primele culegeri de folclor. **Deşi nu este imposibil ca vectorul de influenţă să fie şi contrar: colportorii de cântece bătrâneşti (lăutari, păstori, rapsozi) sunt extrem de sensibili la auditoriul „cult", pentru ei o sursă inepuizabilă de câştig. Aşa se face că pentru *Toma Alimoş*, de pildă, se pot întâlni două tipuri de variante, adaptabile după auditoriul căruia îi erau direct destinate: *„[...] Toma Alimoş/Haiduc din Ţara de Jos"* şi *"[...] Toma Alimoş/Boier din Ţara de Jos"* (ceea ce, la o lectură atentă, ar explica mai logic şi crimele reproşate acestuia de către Manea, devenit automat personaj pozitiv, încălcările teritoriale şi desconsiderarea supuşilor fiind o practică frecventă a feudalilor secolelor XVII -XVIII).**

Tot în *Carnetul unui vechi sufleur* găsim o anecdotă de la reprezentarea piesei *Şamil sau Vulturul Caucazului„o melodramă plină de sentimente puternice şi de scene grandioase"*, cum o caracterizează neutru, vag persiflant, autorul. Nu mai este necesar să amintim că această tematică, a evocării vieţii unui personaj (***„personajul excepţional în împrejurări obişnuite"*** dă spectatorului, şi dădea probabil şi mai mult în epoca dinaintea audio-vizualului dominator, *senzaţia intimităţii, a „trasului cu ochiul" în viaţa omului care se ascunde în spatele eroului, plăcerea aristoteliană de a trăi o vreme alături de el, ca un tovarăş de luptă)*, este subsecventă împământenirii la noi a dramei romantice de tip hugolian, Maria Stuart fiind aici exemplară. Dar publicul român cerea drame pe care să le înţeleagă; şi acestea au fost, pentru început, vieţile romanţate ale haiducilor. Nici romanul istoric nu va merge pe alte linii de forţă.

Scanned with CamScanner

Pentru conformitate, amintim aici şi proiectele de drame istorice eminesciene, deşi acestea se apropie mai mult de noţiunea de *poem dramatic*, după câte ne putem da seama, cu suverana lipsă de preocupare pentru verosimilitate cu care romanticii au ştiut să gândească, schiţând, de obicei, biografii romanţate ale figurilor istoriei noastre.

Evocarea dramatică modernă este o categorie larg cuprinzătoare, incluzând efigii dintre cele mai variate. Pe lângă mai sus enumeratele evocări ante- şi postbelice ale lui Ion Luca, oarecum şcolăreşti în intenţia lor (ne referim în special la *Petru cel Mare, Cele patru Mării, Pelina, Dumitra, Şcoala din Humuleşti, Cuza Vodă, Doamna Chaijna*), care şi-au găsit o folosinţă tardivă în teatrul de televiziune, bucuros la un moment dat să se ocupe de asemenea evocări, care-l scuteau de alte piese mai jenant angajate, pe lângă *Michelangelo*, drama lui N. Kiriţescu, de care iarăşi am vorbit, mai putem pomeni aici despre poemele dramatice ale lui Lucian Blaga (*Zamolxe, Meşterul Manole, Avram Iancu, Anton Pann*), despre *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote* sau de *Doctor Faust, vrăjitor* ale lui Victor Eftimiu, care, împreună cu *Prometeu, Atrizii şi Thebaida* (cuprinzând variante condensate ale miturilor legate de marele titan, de *Orestia* şi de succesiunea lui Œdip), actualizând mari *topos*-uri culturale europene; şi încă mulţi alţi autori ar putea fi pomeniţi aici.

Nici nu mai e cazul să reamintim că nu valoarea intrinsecă a operei ne preocupă, nici relevanţa ideaţiei, nici locul în istoria literaturii noastre, ci exclusiv **valoarea pe care o capătă în raport cu acel indelebil pol al comunicării care se numeşte receptorul**. O piesă de înaltă vibraţie, ca *Danton* sau *Jocul ielelor*, poate să devină cumplit de obositoare dacă e deservită de un interpret placid şi de o regie neconcordantă, aşa cum o piesă foarte slabă poate fi dinamizată şi încărcată cu energie şi magnetism de o montare atentă şi inspirată.

O altă categorie, cu mult mai interesantă tocmai prin simbioza arhetipalului cu imediatul, o constituie **tratarea modernă a unor mituri penetrate în conştiinţa populară** nu numai pe cale scolastică, dar şi prin atenţia cu care oamenii de ştiinţă încep să o arate *mitului*. Numai **mitul jertfei zidirii** înregistrează în epocă (şi ulterior, postbelic, odată cu recucerirea dreptului la individualitate naţională) o sumedenie de variante, piese cu titlul *Meşterul Manole* semnând acum Octavian Goga (o variantă modernă, în proză, în care cunoscuta legendă balcanică se întâlneşte cu mitul Atlantidei), Lucian Blaga, Adrian Maniu şi alţii.

Mai interesantă este piesa lui Felix Aderca, *Zburător cu negre plete sau Visul unei nopţi de mai*, subintitulată *Comedie lucidă în trei acte şi un prolog, cu muzică şi film*. Lucidă este această comedie amară, pornind de la întrebarea extrem de *terre-à-terre*: ce s-ar întâmpla dacă, după cum cere expres credinţa populară, fata îndrăgostită l-ar aştepta cei şapte ani tradiţionali pe Zburătorul multiubit ? Ar deveni, spune Aderca, eroii celei mai banale căsnicii, încât, pentru învierea pasiunii, ar fi nevoie... de un nou Zburător. O variantă analogă a dat, în anii '70, D.R. Popescu, în *Visul (sau Damen-Vals)*. Piesa lui Aderca a beneficiat, la premiera absolută, de o variantă într-adevăr modernă, în care jocul scenic era **îmbinat cu retroproiecţie cinematografică**, iar rolul Zburătorului cuminţit era interpretat magistral de tânărul Emil Botta.

Dintre asemenea portrete dramatice, ne vom opri ceva mai îndeaproape la cele semnate de Lucian Blaga. Ne interesează mai puţin *Zamolxe*, puternic tributară lecturilor filosofice ale scriitorului şi viziunii sale arcadiene care respiră şi din *Paşii profetului*; la fel, *Avram Iancu*, încărcată şi de magia feeriei – căci este, fundamentalmente, o feerie – şi, mai ales, de duhul transilvan al autorului *Spaţiului mioritic* (şi acesta, fie spus între paranteze, demonstrează în privinţa autorului *tocmai ceea ce el spune despre cultura română*; nu *toate* subtipurile culturale din România sunt structurate pe alternanţa vale-deal, să ne gândim

Scanned with CamScanner

la cultura subsecventă Câmpiei Române, Bucovinei sau Dobrogei, dar, cu evidenţă, *viziunea ontologică* ***a sebeşanului Blaga*** *reflectă e x a c t orizontul Câmpiei Central-Transilvane*).

Ne vom referi mai mult la *Anton Pann*. Dintre patruzecioptiştii timpurii, despre acest scriitor aflat la răscrucea mentalităţilor *iluministă* şi romantică (abstracţie făcând de criteriul cronologic, Pann ar putea şi ar trebui pus, după umila noastră părere, *alături de Petru Maior şi de Ion Budai Deleanu, căci toată activitatea sa a avut ca unică dominantă răspândirea în mase a culturii scrise, fie şi într-o formă gnomic-ludică*) despre autorul antologiei *Povestea vorbei* avem, poate, cele mai multe date documentar-biografice. Dar acestea nu fac de loc obiectul piesei lui Blaga. Nicio vorbă despre perioada sa bucureşteană, pentru a nu mai vorbi despre copilăria sud-dunăreană şi tinereţea basarabeană. Nici o vorbă, măcar, despre operele sale, despre şcoala de cântăreţi bisericeşti, despre tiparniţa sa, strămoaşă a tuturor editurilor contemporane de profil literar, despre partitura muzicală pe care o adaptează pentru *Un răsunet*, devenit *Deşteaptă-te române*, simbol al conştiinţei naţionale a întregului popor. Nici un vers din operele sale, tuturor cunoscute încă, şi mai familiare în epocă. Nimic de factura evocării, ceea ce este un mare merit al piesei.

Spre deosebire de Iorga, artist mai mult decât biograf, Blaga nesocoteşte suveran toate aceste detalii şi, procedând ca Eminescu în fragmentele sale dramatice, ne prezintă un alt Anton Pann, în perioada considerată a fi cea mai puţin interesantă a biografiei sale, perioada braşoveană. Procedează la interesanta simbioză cu haiducul Groza, instituind o dualitate braţ – suflet care aminteşte de *Till Eulenspiegel*. Falsifică nume. Falsifică biograficul până la a-i transforma nerecunoscătorul fiu într-o fiică, şi încă una purtând un nume/diminutiv (Gabi) profund neplauzibil pentru epocă, până la a-i încheia viaţa acolo, *„într-o urbe, la întretăierea a două împărăţii"*, consumat de povestea de dragoste şi de conştiinţa ratărilor de care singur se face vinovat. Şi obţine o piesă caldă, nedumeritoare pentru fanaticul amănuntului real, dar atât de adevărată pentru spectatorul/cititorul care ignoră indiferent aceste detalii. O piesă care, exceptând varianta scenică a poetului nostru pre-romantic dată de Anton Tauf la Cluj în anii '70, îşi aşteaptă încă regizorul şi interpreţii. Dar, ca majoritatea pieselor lui Blaga, ***va fi veşnic mai caldă la lectură decât în concreteţea oricărei variante scenice***, fapt pe care l-am explicat în primul capitol al prezentei lucrări. Probabil, *Anton Pann* este ultima dramă romantică a literaturii române.

Tot tradiţionalismului, deşi pe alte linii de forţă, se subsumează şi **feeria**, basmele dramatice care, în descendenţa operei lui Alecsandri, *Sânzâiana şi Pepelea*, produc acum o adevărată subspecie dramatică. Dar aceasta va face să vibreze alte corzi în sufletul spectatorilor. În primul rând, să spunem că ele *nu sunt, propriu-zis, feerii*, aşa cum a fost opera lui Alecsandri, în sensul că nu implicau, pentru punerea în scenă, o mare varietate de efecte *„electrice"*, cum le numea poetul însuşi, acum, dealtminteri, mai simplu de realizat. Mai justă este denominarea de ***basme dramatice*** pe care le-o dă Călinescu.

Scrise, în mare majoritate, de oameni de teatru, respectiv scriitori implicaţi direct sau indirect în viaţa teatrală, *Înşir'te mărgărite* sau *Cocoşul negru* ale lui V. Eftimiu, *Făt-Frumos* de Horia Furtună, *Fata din dafin* de Adrian Maniu şi Scarlat Froda ori *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan reprezentau reţeta perfectă pentru succesul de public garantat. În primul rând, ca şi piesele lui Shakespeare sau Molière, erau scrise, în marea lor majoritate, pentru un colectiv dramatic bine cunoscut de autor, deci rolurile se potriveau perfect pe *emploi*-ul fiecărui actor (cele mai frumoase roluri de caracter, masculine – de efeb – şi feminine – de ingenuă – din operele lui Victor Eftimiu vor fi, de pildă, jucate de soţia sa Agepsina Macri). Apoi, scrise în marea lor majoritate în alexandrini, cuprindeau mai pentru fiecare interpret tirade de efect, bune de spus la avanscenă, oferind "rampe de lansare" pentru debutanţi şi cel puţin câte un monolog „gras", cum se spune în teatru, de efect,

Scanned with CamScanner

pentru fiecare protagonist; erau, deci, jucate cu mare bucurie de interpreţi şi primite foarte bine de public, mai liniştit întru receptarea unor structuri familiare decât în cazul pieselor moderniste. Aceste tirade, publicate ulterior, erau frecventate şi în alte ocazii, indirect spectaculare: serbări şcolare, saloane literare, serate de binefacere etc.

Nu în ultimul rând, **aveau o plajă de destinaţie foarte largă**: *înalta societate*, afişând un interes încă monden pentru cultura populară, *„nou-veniţii" socialmente*, proaspăt îmbogăţiţi, proveniţi în special din clasele de jos, cu sensibilitate pentru basm, *profesorii, funcţionarii, micii intelectuali*, educaţi în spiritul specificului naţional, *elevii* ori *militarii*, cei care asigurau matinee cu sala plină, *publicul de turneu*, în fine, orice categorie de public care ar fi avut probleme cu descifrarea semanticii unei piese mai sofisticate relaţiona direct şi spontan cu basmul în care apăreau, cam claie peste grămadă, feţi-frumoşi, zmei, Scufiţa Roşie, Cenuşăreasa, Michiduţă şi toţi eroii cunoscuţi.

Multe nu sunt de spus despre aceste basme dramatice, compoziţional vorbind. Le citeşti aproximativ aşa cum te uiţi astăzi la desenele animate: cu înduioşare pentru vârsta la care le iubeai, cu seninătate pentru ficţiunea totală, lipsită de orice sofisticare, cu uşoară ironie pentru simplismul lor; iar dacă-ţi plac, dacă accepţi să te laşi fascinat de ele, cu admiraţie pentru măiestria cu care au fost compuse. Pe deasupra, ele **se bucură şi de o referenţialitate mare**, aducând în faţa privitorului nu absconse complicaţii sufleteşti ci **purul maniheism al luptei eroului şi antagonistului, a confruntării bine-rău, prezentând, ca şi tragediile antice, mica escrocherie aristoteliană a finalului fericit dinainte cunoscut**. Dacă nu accepţi ca verosimile aceste date, nu ai ce căuta acolo: ieşi din convenţie şi, atunci, nu mai poţi avea pretenţii de compatibilitate. *Şi te recunoşti bătrân.* Este, probabil, specia dramatică alcătuită din *catharsis*-ul cel mai pur pentru că se adresează, fie-ne scuzată expresia demonetizată, copilului din fiecare dintre noi, care încă nu s-a împăcat cu ideea inexistenţei miraculosului.

Comedia primei jumătăţi de secol prezintă o interesantă modulaţie, în sensul unei nespecificităţi incredibile. Am mai pus această întrebare: ce este comic în *Take, Ianke şi Cadâr* ? Dar în *Titanic-Vals* ? Dar în *Omul cu mârţoaga* sau *Mitică Popescu* ? Unde este comicul irezistibil, nu în sensul râsului cu lacrimi, de factura clowneriei, ci comicul de efect estetic şi referenţial absolut, fără scăderile provocate de clişeele şi „cârligele" cu care orice actor şi majoritatea autorilor îşi încarcă creaţia, tocmai cu titlu de *captatio bene-volentiæ*, pentru a-şi asigura sufragiile publicului.

Nici la comediile lui Caragiale nu se râde din toată inima, se va spune, iar râsul lui Alecsandri este, mai curând, al *travesti*-urilor lui Matei Millo. Este adevărat, dar în acea epocă de pionierat pe de o parte publicul era mult mai puţin pretenţios, iar pe de alta ***filonul satiric* era mult mai adânc exploatat**, necruţarea umană cu mult mai manifestă, cu scopul – mărturisit sau nu – de a expurga racilele sociale, umane, politice; şi apoi, acribia politică era încă netocită, pe scurt, **era încă viu idealismul unei generaţii, convingerea că prin presiunea opiniei publice se vor vindeca racilele fanariotismului**.

Or, vindecarea unor tare psihice şi morale, de orice natură ar fi ele, este imposibilă în absenţa colaborării, a dorinţei pacientului de a se vindeca (uneori, este imposibilă şi cu concursul acestuia). În cazul de faţă, „pacientul", clasa politică de toate nivelele, nu găsea productivă vindecarea. În perioada ante- şi interbelică, acest elan purificator se potolise, odată cu întreaga societate, căci, dispărând generaţia vizionarilor şi entuziaştilor patruzecioptişti, realiştii rămaşi au înţeles că nu are prea multă relevanţă să satirizezi politicienii corupţi, aşa cum nu are sens să râzi de copacii strâmbi: ei sunt rezultatul unui proces obiectiv de creştere şi, nici dacă râzi de ei, *nu* se îndreaptă. Iată, aşadar, una dintre pricinile deplasării comediei moderne *dinspre* comic, mereu mai departe de el:

Scanned with CamScanner

scepticismul crescut al societăţii în faţa veracităţii faimosului dicton *castigant ridendo mores*.

Cealaltă pricină este cu mult mai prozaică şi mai conexă domeniului nostru de analiză: **diversificarea speciei**. *Caragiale nu are, practic, contraconcurent, cum nu a avut Molière.* O comedie, fie şi mult mai slabă, se bucura de mare audienţă; şi chiar şi în aceste condiţii, comediile lui Caragiale nu au înregistrat *in corpore* succes la premieră.

La începutul de secol XX, comedia este cerută insistent de public şi jucată de teatre pentru certitudinea încasărilor serioase, cu atât mai mult sub zodia concurenţialului de care ne ocupăm, am citat deja destule mărturii în acest sens. Dar soluţia de procurare eficientă a asemenea texte, pentru siguranţa că ele nu vor fi prea alambicate pentru publicul tot mai eclectic care vine să le vadă, pentru facilitatea montării şi garanţia succesului era dată de ecuaţia *interpreţi cu multă personalitate plus teatru bulevardier*.

Texte foarte anorexice, cu prea puţină relevanţă general-umană, date pe mâna unor interpreţi de talia lui Birlic sau Giugaru transformau sălile în mări tălăzuitoare de hohote şi casele de bilete în redute asaltate continuu. Devenise aproape periculos să dai un text bun pe mâna unui asemenea comediant profesionist, de frică să nu-l „strice" prin minimalizare, căci repertoriul unor asemenea – fie-ne scuzat termenul – clowni de geniu cuprindea şi multe efecte simpliste. De aici – preferinţa pentru comicul „de reţetă", mai ales prin adaptarea pieselor străine de gen. Iată o asemenea mostră de reţetă repertorială, reflectată într-o cronică din 1931:

„Teatrul Maria Ventura îşi va relua activitatea în toamnă urmând probabil aceeaşi linie de repertoriu fără mari urcuşuri, fără mari scăderi, în ritm de intuiţie al cărei scop este randamentul material. Câteva comedii franţuzeşti, categoria «fulg», una sau două bernsteiniade, câteva comedii nemţeşti, categoria «cremwurşti» (sic!) *şi două lucrări româneşti bune, care să nu ocupe afişul prea mult.* (subl. ns)"[1]

Nu pot fi condamnate teatrele pentru această „decădere". Pe de o parte, *economia concurenţială te obligă la multe compromisuri*. Pe de alta, nu putem uita un factor important: apariţia cinematografului, încă mut, dar revărsând din abundenţă *slapsticks*, acele comedii pline de bastonade, *gags*, urmăriri sau chiar documentare, imagini autentice de la tot felul de evenimente europene şi transatlantice.

Teatrului îi mai rămăsese, ca ultimă redută, *replica*, *vocea*, dar şi aceasta era puternic concurată de radioul aflat deja în multe case (din Bucureştiul marginal şi din oraşele mari, desigur, unde se şi punea *efectiv* problema concurării directe a scenei). Cele trei cocoane îl duc pe Goe la Bucureşti să asiste – şi autorul ne spune, aproape explicit, că o doreau ele, mai mult decât copilul – la manifestaţiile prilejuite de Ziua Naţională. În *Titanic Vals*, Chiriachiţa va avea, la începutul actului al doilea, cu totul altă atitudine faţă de evenimentele din Capitală, unde ezită să se mute cu familia, pentru a nu-şi pierde notorietatea:

„La ridicarea cortinei, aparatul de radio e în funcţiune. Se transmite slujba de la biserica Domniţa Bălaşa din Bucureşti (împreună cu bisericile Colţea şi Creţulescu, una dintre bisericile „mondene" în epocă, frecventate de familia regală şi de notabilităţi; ceea ce tinde să redevină astăzi, nn). *Instalată comod lângă aparat, Chiriachiţa foarte cucernică, ascultă slujba şi dă – bineînţeles – în cărţi. [...] când preotul va zice «Doamne miluieşte», Chiriachiţa va avea grijă să se închine cu mare smerenie."*[2]

---

[1] Ap. Cornel Simionescu, *Tabel cronologic*, în vol. Victor Ion Popa, *Teatru I*, Bucureşti: Editura Minerva 1984, p. XLI.

[2] Tudor Muşatescu, *Scrieri*, vol I. Bucureşti: Editura Pentru Literatură 1969, p. 117.

Scanned with CamScanner

Un alt personaj din aceeaşi dramaturgie, Gogu Panait, tatăl eroinei din *Visul unei nopţi de iarnă*, *„filosof particular"*, cum îl caracterizează scriitorul, va glosa ritos:

„GOGU – Domnule dragă!...Mai întâi şi-ntâi de toate, eu nu mă mir de nimic!...De când s-a inventat radio şi-am auzit eu pe Plevnei lăutarii de la Tokio, mi-am zis că nu mai am dreptul să mă mir de nimic."[1]

Nu este ininteligibil, aşadar, că dintre sursele cele mai importante ale comicului doar cel **de situaţie** şi cel **de limbaj** vor supravieţui, pentru a înviora piesele nou apărute, făcând deliciul publicului. Dar **aceste procedee, din aria comicului, se vor aplica unor poveşti de viaţă care, în sine, nu au nimic comic**, nivelul comicului intenţional fiind, cum spuneam, puternic coborât de *slapsticks* şi dramolete cinematografice. Iar **satira socială şi politică va fi tot mai mult absorbită de un alt gen cu o tradiţie nu extrem de avansată cronologic, dar bine implementată în spectacularul local**, ne referim la **teatrul de revistă**. De la I. D. Ionescu la Tănase, trecând pe la Millo ori Iorgu Caragiale şi apoi pe la Alhambra, genul va face epocă, *absorbind un mare volum de public şi răspunzând puternic orizontului estetic de aşteptare al acestuia.*

Lui Niţă al Zamfirii Văduvii, calfa de băcan din Şoseaua Bonaparte, i se cuvenea să meargă la teatru, să se înghesuie la balcon şi să comenteze tare *travesti*-ul unei actriţe. Marilor negustori, familişti şi patroni ai unor largi clanuri de calfe, lucrători, ucenici, li se potrivea „grădina", teatrul de revistă, unde nu stăteau înghesuiţi, intimidaţi şi înnăduşiţi într-un rând de stal, *„dându-şi coate cu fitecine"*, sau într-o lojă unde erau priviţi ca intruşi de „boieri", ci unde îşi aveau masa lor în răcoarea serii cu miros de mititei, consumau, îşi întreţineau invitaţii şi, din când în când, aruncau peste umăr – căci stăteau, superiori, cu spatele la *comèdii* – câte o privire celor de pe estradă, de ale căror cuplete, însă, râdeau cu poftă, căci cupletele (reflex al orizontului de aşteptare) ştiau să-şi menajeze publicul, vorbind despre subiecte „la inima" acestuia: fiscalitatea sporită, concurenţa alogenă, necazuri de familie cu soacrele şi cu nevestele, aventuri amoroase cu peripeţii etc. Iancu Urmatecu, eroul lui Ion Marin Sadoveanu, poate fi un prototip al genului.

Pentru că intenţionalitatea estetică este încă *sui-generis* la această clasă, puţin pregătită, deloc dornică şi practic incapabilă să experimenteze *catharsis*-ul pur şi pentru care *ideea de „petrecere a timpului liber" includea obligatoriu vinul sau berea, fleica şi ardeiul, glumele proaste la adresa celor de la masă şi a celor din jur şi, în loc de lăutari, cupletiştii şi baletul.* Este un compromis între ideea de chef şi cea de *catharsis* spectacular.

Cea mai bună dovadă că aşa este o avem în faptul că Jupân Dumitrache, cu toată afecţiunea nutrită pentru Chiriac, **nu îl invită la „Iunion"**. Nu doar pentru a lăsa acasă pe cineva de nădejde: pentru că *nu se cuvenea să-şi aducă la grădină calfa.* Or, acest public, mergător la revistă mai curând decât la teatru, ***suferă şi el un proces de democratizare, micul funcţionar cucerind grădinile pe măsură ce marele comersant îşi îndreaptă atenţia spre alte genuri de distracţii, mai cosmopolite.***

Iar la teatrul propriu-zis, fie el de stat sau particular, va rămâne să meargă **publicul al cărui orizont de aşteptare estetică include fie şi rudimente de intenţionalitate estetică, publicul cu o anumită educaţie, pentru care „distracţia" înseamnă mai curând a citi, a face muzică, a participa la un fapt de artă, publicul care selectează la radio emisiuni culturale, public tot mai numeros în epocă: institutori, familii cu o brumă de educaţie, intelectuali, elevi, studenţi etc. Publicul de teatru propriu-zis este tot mai puţin amorf, pe măsură ce suprastructura socială se diversifică şi manifestările spectaculare, odată cu ea.**

[1] *Id.*, p. 355.

Scanned with CamScanner

*

Dramaturgii noilor teatre. Nici acest segment de populaţie, format în bună parte din membri ai generaţiei Spiru Haret, respectiv din *oameni crescuţi în spiritul primatului culturii pentru dezvoltarea individuală, socială şi naţională*, nu are totdeauna o experienţă estetică majoră, care să-i preorienteze orizontul de aşteptare estetică. Ştie ce este arta, teatrul, literatura, scrie, ca odinioară doar Rică Venturiano, răvaşe de dragoste în versuri (impersonale, adică repetabile cu prilejul oricărei aventuri) şi cugetări pe albume de salon, cunoaşte ariile la modă (eventual, chiar în original, papagaliceşte), uneori se acompaniază la pian cu un deget, pictează sau schiţează caricaturi pe şerveţelele de la berărie, deşi este prea puţin capabil să facă diferenţa între Schiller şi Eugène Sue. Şi, oricum, ieşit complet din zodia obedienţei feudale, este perfect conştient de valoarea sa socială (votul universal este încă pe tapet) şi **este obişnuit de presă cu reportaje reale din viaţa semenilor săi.**

Va fi acum timpul unei noi specii literare, hibrid shakespearian între comedie, drama psiho-sociologică şi moralitate, o specie răspunzând perfect acestui orizont de aşteptare: **comedia lirică.** Nu cea de tip *Commedia dell'Arte*, dar un anumit spectacol, jucat pe un text alcătuit, să recunoaştem, după o anumită reţetă: **un conflict de specie dramatică, nu rareori lacrimogen, atacând marea problematică a sufletului uman sau, în lipsă, incompatibilităţi sociale, deservit de roluri savuroase,** (pentru că, aşa cum spuneam în prima secţiune, tendinţa spectatorului este de a se identifica preponderent cu personajul, mai exact cu masca sa imediată, interpretul), **replici iuţi, cultivând paradoxul şi comicul de limbaj, pe scurt – o remarcabilă valoric variantă a piesei de bulevard.**

Nu mai este de mirare, atunci, că se poate alătura noţiunea de comic unor piese de intens tragism uman precum *Gaiţele, Ciuta, Omul cu mârţoaga* sau *Titanic Vals*. Modularea dramatică este cu mult mai pregnantă decât cea lirică sau epică (sincronismul a făcut ca o poezie sau proză expresionistă a unui autor străin, în traducere, să fie greu de diferenţiat ca atare faţă de una românească) tocmai datorită reactivităţii sensibilului barometru care este inteligenţa profesională a oamenilor de teatru la particularităţile publicului. Pe de altă parte, sistematic s-a întâmplat în tradiţia locală ca piese străine de puţină valoare să genereze localizări care au devenit clasice în literatura română, Negruzzi şi Alecsandri sunt martori în acest sens, aşa cum am şi văzut.

Cu atât mai simplu a fost pentru o generaţie de dramaturgi tineri să înnobileze banalitatea unor existenţe prin fiorul tragicului sau prin instrumentalizarea aparte a inventarului comic. Dar pentru a se întâmpla aceasta a fost nevoie de câţiva factori favorizanţi, pe lângă cei discutaţi deja (*diversificarea ofertei teatrale, schimbările intervenite în structura publicului, profesionalizarea oamenilor de teatru, influenţa presei care a consacrat drama omului de rând*):

1. ***Importul de sânge proaspăt*** Această generaţie de tineri autori nu erau, cu mici excepţii, oameni de teatru. Nu crescuseră, adică, printre oamenii de teatru, aşa cum se întâmplase cu Caragiale şi alţii ca el. Majoritatea vin dinspre proză (Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Liviu Rebreanu); aceia care sunt oameni de teatru nu sunt de meserie dramaturgi (V. I. Popa – regizor tehnic, G. Ciprian – actor, T, Muşatescu – director-fondator de teatre; de notat că toţi aceştia trei au *şi experienţă de prozatori*; Ion Sava – regizor, Zaharia Bârsan – actor şi manager teatral). Practic, numai Victor Eftimiu va fi preponderent autor de teatru, mai ales din facilitate de condei şi din plăcerea suspomenită de a scrie roluri pentru Agepsina ('Gipsy') Macri, talentata sa soţie, aşa cum, în teatrul postbelic, va fi cazul lui Aurel Baranga şi al Marcelei Rusu.

Scanned with CamScanner

Nu altul a fost cazul cu generaţia patruzecioptistă, când se scria frecvent *pentru actor*, dar acolo *vocaţia dramatică adeseori covârşea pe cea de poet sau prozator, ca în cazul lui Alecsandri, ale cărui creaţii lirice şi epice suferă astăzi de vetuste̦e, în timp ce operele dramatice îşi păstrează prospeţimea şi reprezentabilitatea.*

Majoritatea acestor dramaturgi din generaţia interbelică nu mai sunt bucureşteni; practic, înafară de Davila şi Delavrancea, în generaţia 1900 (şi nu trebuie uitat că Delavrancea trăieşte o puternică nostalgie a originilor, denotată şi pseudonimic, iar Davila a copilărit, cum singur o spune, la conacul argeşean al Goleştilor), de Camil Petrescu şi G. M.-Zamfirescu (şi amintim că acesta din urmă vine cu un bagaj emoţional şi cognitiv, acela al periferiei, al mahalalei bucureştene, ades amintit în literatură, dar atât de insuficient şi de exterior evocat, încât opera dramaturgului a fost, practic, o revelaţie).

Dar majoritatea, cum spuneam, vin din alte zone ale ţării – recent mărită – şi aduc cu ei prospeţimea unei noi tipologii, a unei noi perceptivităţi, a unei noi tematici. Vin, astfel, din Moldova V. I. Popa, N. Iorga, Ion Luca; şi lumea lor, atunci când au scris despre oamenii vremii lor, nu este departe de lumea târgului sadovenian, pentru că aceeaşi este baza psihologică de reprezentări. Vin din Muntenia, din Argeş mai cu seamă, Muşatescu, Al. Kiriţescu, G. Ciprian (buzoian de sorginte, orfan crescut pe lângă căruţa unui unchi, vânzător ambulant)[1], continuând, cum vom vedea, la alte dimensiuni linia caragialiană. Vin din Transilvania Goga, Rebreanu, Blaga, Şt. O. Iosif, Emil Isac, Zaharia Bârsan, aducând nu numai problematica specifică, dar şi felul de a gândi al oamenilor locului.

Acest fapt va extinde, pe de o parte, cuprinderea tematică a genului, căci până atunci provincia şi mahalaua, cu toate Cucoanele Caliopi şi Chiriţa, cu Lucsandre şi Marghiolite, cu Zoele şi Caţavencii, fusese oarecum abstractă în viziunea dramaturgilor, cel mai adesea simplu pretext pentru amplasarea acţiunii înafara Bucureştiului şi menajarea suspiciunilor.

Pe de altă parte, debutul scriitoricesc ca prozatori, ***latitudinea genului epic de a dimensiona conţinutul după pofta autorului,*** *altfel spus, puţina cunoaştere a specificului teatral* ***a făcut ca operele multora dintre aceştia*** – şi nu vom surprinde pe nimeni citând pe V. I. Popa, Camil Petrescu şi G. M.-Zamfirescu – ***să fie oarecum copleşite de o avalanşă de detalii nespecifice, care, dacă sporeau culoarea întregului, afectau coerenţa dramatică***, până la punctul în care o piesă (*Fu poruncă de la Suceava/Cuminecătura*, de G. M.-Zamfirescu) primeşte următoarea rezoluţie din partea Naţionalului ieşean:

„Comitetul de lectură din 8 martie 1929. Subsemnaţii, membri ai comitetului de lectură (M. Sadoveanu şi I. Petrovici, nn.)*, împreună cu domnul director I. Iordan, am continuat şi isprăvit lectura priesei* Fu poruncă de la Suceava *a domnului Gh. M.-Zamfirescu şi am fost de părere că atât lipsa de interes a acţiunii, cât mai cu seamă complicata artificialitate a stilului, o fac improprie de a fi jucată pe scena Teatrului Naţional"*[2]

O tentativă anterioară, în 1925, se soldase cu un rezultat asemănător:

„Deşi piesa are o valoare literară necontestată, totuşi n-a putut fi admisă în repertoriul teatrului ***din pricina neajunsurilor teatrale*** (subl. ns.)"[3]

concluzionau membrii de atunci (C. B. Pennescu, I. Botez, I. Petrovici), dovedind că exigenţele estetice şi referitoare la specificul dramatic erau cât se poate de ridicate şi în provincia începutului de secol.

---

[1] *„- Măi băiete* – îi spune acesta la un moment dat, cu mustrări de conştiinţă că-l exploatează – *[...] tu să umbli prin şcoli cât ăi umbla, da' să te apuci musai în urmă de comedii, c-ajungi mare circar"*. Din G. Ciprian, *op. cit.*, p. 16.

[2] * * * *Documente din arhive ieşene*, vol. II, Editura Minerva, 1976, p. 313.

[3] *Id.*, p. 311.

Scanned with CamScanner

2. *Separarea speciilor literare.* Teatrul va oscila o vreme între linia tradiţionalistă şi cea modernistă, periplul făcut în acest capitol o dovedeşte îndeajuns. Va înţelege însă repede că împărţirea tradiţională în *comedie – (melo)dramă – dramă istorică* este obsoletă. Vor apare acum specii noi, nu neapărat „de frontieră", cum sunt *poemul dramatic* de care am vorbit, subsecvent mai ales expresionismului, şi mai ales forme incipiente ale *teatrului modernist*, căci acum debutează autori care, alungaţi de istorie, vor face epocă pe alte meleaguri: Eugen Ionescu (viitorul Eugène Ionesco), Samuel Rosenstock (Samyro, viitorul Tristan Tzara), Beniamin Wexler/Fundoianu, viitorul Benjamin Fondane, pierit la Auschwitz. Din păcate, avangarda literară românească a trebuit să se încline în faţa istoriei, iar secţiunea de faţă a lucrării nu se ocupă decât de receptarea textului dramatic pe teritoriul cultural românesc.

Despre *poematicul dramatic* să mai spunem că există şi creaţii dramatice în care el este precumpănitor, cum sunt cele ale lui Emil Isac (ne referim în special la *Maica cea tânără – dramoletă neoromantică într-un act*, dar şi la postumele *Anafrim, Femeia* şi *Domnul Milion*, mai mult parabole, alegorii satirice ale vremurilor). Dar cum, prin definiţie şi prin jocul evoluţiei genurilor şi speciilor literare de care am vorbit, diferenţele între poezie şi dramă se estompează în expresionism, este prea delicat să trasăm o graniţă între aceste două genuri, nu de puţine ori opere dramatice importante cum este cea a lui Blaga făcând cititorul să şovăie asupra specificităţii lor dramatice.

3. *Supremaţia faptului divers.* Odată cu evoluţia presei dinspre declaraţia patriotardă şi tonul înflăcărat al presei post-patruzecioptiste spre reportaj, spre *„interview"*, cum se mai ortografia încă în epocă, presa impune o altă optică asupra destinului uman. *Alixăndria, Povestea lui Arghir/Archirie şi a frumoasei Elena* (în special în versiunea lui Ion Barac), *Isopia, Tilă Buhoglindă* au fost pentru multe secole, alături de *Vieţile Sfinţilor*, *summum*-ul înţelepciunii de sorginte cultă la care au putut aspira foarte puţinii ştiutori de carte de pe aceste meleaguri, paragoane ale eroismului, stoicismului în suferinţă, înţelepciunii sau bunelor maniere.

Într-un text dramatic din care am mai citat, *Îngâmfata plăpumăreasă sau Cucoană sunt*, aparţinând lui Costache Caragiali, Elena, viitoare mireasă şi de puţină vreme ştiutoare de carte, îi spune necioplitului Stoian, cu aparent dezgust, de fapt cu necaz pentru obtuzitatea acestuia, impermeabilă la cultură:

„ELENA – Ia-ţi o mojică de seama ta, iar nu o fată ca mine care citeşte romanescuri. (Vârându-i cartea-n ochi) *Citeşte şi tu de te luminează, vezi ce a suferit Arghir pentru amor.* (subl. ns.)"[1]

luând experienţa ficţiunii *ad litteram* şi considerând acele suferinţe în amor revelatorii pentru oricine (coincidenţa onomastică dintre idealul feminin al lui Arghir şi propriul nume trebuie să-i fi amplificat tinerei voluptatea perceptivă). Nu mai puţin, ca şi în cazul provincialelor preţioase ale lui Molière, aceste scrieri „moraliceşti" au constituit pentru multe generaţii acea sinteză de *experienţă culturală preorientativă estetic* despre care vorbeşte Jauss. Lectura se apropie deci, de specificul său de alteritate experimentală.

Civilizaţia de expresie greacă şi franceză au falsificat nu numai percepţia elitei ştiutoare de carte, orientând-o spre cosmopolitism, dar şi sursele ideaţiei acesteia. Se discerne ferm o linie de militanţi pentru cultura în limba naţională care îi include pe Gh. Asachi, M. Kogălniceanu, Gh. Lazăr, Titu Maiorescu, Spiru Haret. N. Iorga, oameni de cultură şi oameni politici care nu au avut literalmente odihnă până ce scrisul şi cititul în româneşte nu au devenit un fenomen de masă; iar acestor noi clase cunoscătoare a ceea ce,

[1] *** *Primii noştri dramaturgi*. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960, p. 230.

Scanned with CamScanner

cu un secol în urmă, nu cunoşteau nici măcar toţi membrii divanului domnesc, nu i s-a oferit şi o literatură, un teatru, o presă în limba naţională.

Odată cu generalizarea învăţământului primar şi cu alfabetizarea în armată, cu scăderea costurilor de producţie (generalizarea linotipurilor, maşinii rotative, înmulţirea fabricilor autohtone de hârtie) **presa a devenit, tot sub zodia concurenţialismului, şi după modelul jurnalismului american, mai interesată de evenimentul brut, fie şi (sau mai ales) de senzaţie, decât de fraza sforăitoare şi barbaristă** care îl lăsa *„nedomirit"* pe Jupân Dumitrache. Apar cotidiene de mare tiraj, care acoperă practic întreaga suprafaţă a ţării cu reţeaua lor de distribuţie: *„Universul"*, *„Curentul"* ş.a. ajungeau *zilnic* pe masa fiecărui funcţionar provincial şi gospodar cuprins de la ţară, vorbind despre lucruri **din imediata actualitate**. Se multiplică şi se specializează publicaţiile, putându-se acum vorbi nu numai de presă de informare, culturală, politică etc. dar şi de răspunsul prompt la concepţiile cultural-ideologice ale diverselor grupări.

Revenim invariabil la Caragiale şi al său *Reportaj* în care eternul ziarist Caracudi aduce la redacţie o *"frumoasă recoltă"* de incitante titluri:

„1. O mare neînţelegere în sânul consiliului de Miniştri;
2. O criză ministerială iminentă;
3. Intenţia guvernului de a spori efectivul armatei şi anii de serviciu;
4. Zgomote despre un grav incident diplomatic;
5. Un divorţ scandalos în lumea mare."[1]

...Că toate acestea le născoceşte la Bufet în Cişmigiu, nu are deocamdată mare relevanţă, în pofida falsei indignări a patronului care îi ceruse *„informaţiuni politice de senzaţie"*. Important este faptul că **reporterul ştia că asemenea *„braşoave şi gogoşi"*, după expresia aceluiaşi autor, au tot mai mare căutare**. Confirmarea din trei surse diferite nu se cerea încă: asemenea invenţii, dacă nu aveau o urmare, erau date uitării, după ce provocau cititorilor un fior de curiozitate plăcută şi lungi subiecte de discuţie, iar patronilor sporirea tirajului; iar dacă *aveau* o urmare (dispute, polemici, acuzaţii de calomnie etc.), cu atât mai fructuos pentru ziar... şi cititori.

Peste cam un sfert de veac, Moromete va primi gratis un jurnal la care plătise abonamentul cândva şi pentru scurt timp. Nu credem să fie o scăpare din vedere a contabilităţii redacţiei, aşa cum pare a mai crede scriitorul, bazându-se pe amintirile de copil; mai probabil, simpatizant cunoscut al facţiunii liberale condusă de Gheorghe Brătianu, tatăl lui Niculaie (şi cel al lui Marin Preda, fără îndoială), primea în continuare ziarul de la redacţie, scontându-se pe propaganda pe care ar putea-o face în sat, ceea ce se şi dovedeşte în poiana lui Iocan. Faptul că acolo s-a constituit un mini-Parlament, un club de dezbateri politice, întrucât

„Moromete era abonat la Mişcarea, *Iocan la* Curentul, *iar Cocoşilă primea* Dimineaţa *şi dacă veneau fără ziare asta însemna pentru ceilalţi că Moromete şi Cocoşilă erau supăraţi şi n-aveau chef să discute politică."*[2]

dovedeşte nu numai că **toţi primesc, cel mai probabil, în acelaşi mod ziarul**, nu numai că **propaganda, prin multiplicarea poziţiilor adverse politic, se neutralizează de la sine**, dar şi că **penetraţia presei a făcut progrese uriaşe**, imposibile, e locul s-o repetăm, fără succesul şcolii elementare de patru/şapte clase în fiecare sat.

Lui Jupân Dumitrache, angrosist de cherestea şi, cel mai probabil, analfabet (un Stoian care a reuşit materialmente, drept care acum are delicateţe faţă de nevasta şi cumnata mai şcolite, altădată disprețuite), Ipângescu îi citeşte gazeta şi nu înţelege niciunul nimic.

[1] I. L. Caragiale, *Temă şi variaţiuni*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1988, p. 109.
[2] Marin Preda, *Moromeţii*. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1975, p. 103.

Scanned with CamScanner

Moromete şi ceilalţi supravieţuitori ai Primului Război Mondial **comentează cu bun simţ endemic, pertinenţă şi sarcasm gazetele politice.** Alt veac.

Abandonând aşadar titlurile senzaţionaliste de tipul celui parodiat de Caragiale în schiţa *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii*, presa va instituţionaliza, odată cu instalarea genului, reportaje inserate la rubrici care se vor numi, mai simplu, *Întâmplări din capitală, Faptul divers, Aflăm din provincie* sau *Ultima oră*, dar care nu vor avea mai puţin impact de public. Dincolo de adevăr sau de invenţia de presă, rămâne ***pluralizarea experienţei umane***, a „pătăraniei", cum se mai numea încă prin mahala, Arghir şi Alexandru Machidon nemaifiind deţinătorii inexpropriabili ai valorii de etalon pentru viaţa oamenilor dornici de informaţie şi, pe de altă parte, ***imediata ei aducere la cunoştinţa publică***. Individul devine conştient de sine şi de valoarea sa; ba îşi doreşte chiar să ajungă eroul unei asemenea experienţe. Ne amintim că deja Conu Leonida caută explicaţia scandalului de afară în ziar, pentru că,

*„dacă o fi să fie revoluţie, **trebuie să spuie la «Ultime ştiri.»**"*

iar alte personaje ale aceluiaşi genial pictor al mentalităţii omului de rând ameninţă cu scandal *„de o să scrie la «Universul»"* sau *„cum n-a mai fost până acum în «Universul»"*

Nici o mirare, atunci, că şi teatrul, alungat de pe atâtea fronturi tematice, va descoperi şi exploata la maximum această nesecată sursă de poveşti, căreia îi dă viaţă cu savoare. Nici o mirare că va apela la mari prozatori de extracţie geografică şi socială atât de felurită pentru a le prezenta; nici o mirare că publicul se va recunoaşte cu mai multă acuitate în ele, aşa cum ***nu*** s-a recunoscut în Arghir şi Alixandru Machidon, chiar dacă a tânjit după viaţa aventuroasă a acestora. Nici o mirare că Domnişoara Nastasia, Spirache Necşulescu, Chirică sau Ianke **nu vor mai fi considerate personaje exemplare, ci doar emblematice, purtătoare de cuvânt ale categoriei din care fac parte.**

Catharsis-ul, mult mai benign, **nu va mai exclude recunoaşterea de către sine.** Nu doar ceilalţi vor recunoaşte în Pristanda, în Chiriţa sau în Trahanache efigia unei persoane cunoscute; cei ce se recunosc în eroii satirei nu mai spumegă; nu vom mai avea de-a face nici cu 'avarul care nu se recunoaşte drept avar'. Spectatorii vor fi bucuroşi că la teatrul X se „dă" o piesă despre „o fată de pe la noi", „unul de-ai noştri", „nişte babe care seamănă cu soacră-mea" etc. Iar teatrul, prin grija unor animatori ca V. I. Popa, G. M.-Zamfirescu, Ion Sava ş.a., *va părăsi scena centrală şi va merge în cartierele muncitoreşti, în sate, imitată curând de teatrul de amatori (şcolari, studenţi, maturi)*, încât piese tot mai importante vor răsuna în şcoli şi cămine culturale tot mai îndepărtate.

Şi, ca o confirmare că lucrurile stau aşa, că repede noile clase sociale se deprind cu „zugrăvirea" lor pe scenă, că aderă la noul tip de *mimesis*, un foarte cunoscut *Manifest activist către tinerime* apărut în *Contimporanul* avangardist (şi scris probabil de Ilarie Voronca) deja semnalează fenomenul şi declanşează reacţia proclamând:

„Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve"
[...] Dramaturgia, un borcan de fetuşi fardaţi"[1]

şi vorbind deja despre pericolul perimării:

„VREM
minunea cuvântului nou şi plin de sine; expresia plastică strictă şi rapidă a aparatelor Morse"
DECI
Moartea romanului epopee şi a romanului psihologic
anecdota şi nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul reporterilor iscusiţi.

[1] „*Contimporanul*", an III, 1924, nr. 45, aprilie.

Scanned with CamScanner

(Un bun reportaj cotidian înlocuieşte azi orice lung roman de aventuri sau de analiză).

Vrem teatrul de pură emotivitate, teatrul ca existenţă nouă, dezbărată de clişeele şterse ale vieţii burgheze, de obsesia înţelesurilor şi a orientărilor (subl. ns.)"[1]

*

Cerere, ofertă, variaţie tematică. Cu toată această ştergere a graniţelor şi cu toată democratizarea genului, se pot decela uşor câteva dominante, mai ales tematice, pentru a nu ieşi din domeniul textului dramatic ce ne preocupă cu deosebire în analiza de faţă.

Există, între acestea, reale, adesea cutremurătoare drame. **Drama fetei pe care o soartă chinuită o face să renunţe la viaţă, pentru că este silită să renunţe la dragoste,** pentru că nu îşi poate întina sufletul cu compromisuri dezumanizante şi pentru că sacrificiul ultim este singura posibilă răzbunare (*Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Ciuta* de V. I. Popa), **drama tânărului sărac şi (încă) moralmente curat căzut literalmente pradă unei irepresibile pasiuni** pe care o stârneşte unei feminităţi dominante (*Patima roşie* de M. Sorbul, *Licuricii* de T. Muşatescu, chiar *Gaiţele* de N. Kiriţescu), **drama funcţionarului mărunt lăsat pe drumuri de aranjamentele, clientelismul şi afacerile oneroase ale celor mai mari** (*Inspectorul broaştelor* de Victor Eftimiu, *Plicul*, de Liviu Rebreanu, poate *Muşcata din fereastră* de V. I. Popa), **drama existenţelor sfărâmate de un mediu care înrăieşte** (*Şapte gâşte potcovite* de Claudia Milian, *Acord familial* de V. I. Popa), **drama dragostei nefericite care mutilează întreaga existenţă** (*Pavilionul cu umbre* de Gib. I. Mihăescu, *Bătrânul* de H. P. Bengescu, *Apă vie* de V. I. Popa), **drama familiei ameninţate cu disoluţia de sărăcie şi pentru care nu există decât o salvare: *le coup de chance*, norocul**, care vine pe scenă dacă nu vine niciodată în viaţă (*Titanic Vals* de T. Muşatescu, *Omul cu mârţoaga* de G. Ciprian). Şi inventarul ar putea continua; simpla enumerare, total selectivă, face demonstraţia modulării aproape proteice a (sub)speciei.

Câtorva dintre acestea le-a fost acceptat statutul de **drame**. Ne referim mai ales la piesele lui Gib Mihăiescu (*Pavilionul cu umbre, Sfârşitul*), la teatrul Hortensiei Papadat Bengescu (*A căzut o stea, Bătrânul*, subintitulată *Comedie socială în 5 acte, Lulu*, deasemenea subintitulată *Comedie dramatică în trei acte, Medievala, Sora mea Ana*, subintitulată *Tragicomedie*, ca şi în cazul pieselor lui Cehov), a piesei lui M. Sorbul, *Patima roşie* sau a *Licuricilor* lui Muşatescu.

Avem de-a face, în mare parte, cu o continuare a liniei dramatice a naturalismului, în descendenţa dramei *Năpasta*, linie dramatică în care, cu un stil altminteri impecabil şi bine structurat esteticeşte, se pune problema patimilor ancestrale, a psihologiei maladivului, încă insuficient cunoscută, dar tratată oarecum în stilul senzaţionalist al presei epocii şi al romanelor de duzină. Din nou, fiind evidente educaţia, calitatea lecturilor şi gustul elevat al autorilor, nu putem da vina decât pe moda epocii, care mai tindea încă spre Ibsen, Strindberg şi Paul Bourget, pe de o parte, spre povestirea senzaţională, amestec de ştiinţific (psihologic) şi fantastic pe de alta, şi pe nevoia de a scrie astfel încât să răspundă la aşteptările publicului de teatru, eterogen în cea mai bună formulă a sa.

Restul pieselor de mai sus au fost şi sunt clasate *comedii*. Beneficiind îndeobşte de un savuros comic de replică, atrăgând atenţia actorilor etichetaţi drept „comici", ele au fost, precum mai sus discutatele *Gaiţe*, trecute defininitiv în patrimoinul speciei. Pomeniţilor dezmoşteniţi ai sorţii, dramaturgii le îngăduie uneori, compensatoriu, să-şi ia revanşa

[1] L. cit.

Scanned with CamScanner

in efigiem, în numele a milioane de păcăliţi şi dezmoşteniţi, pe care nici un zâmbet al norocului nu i-a scos din existenţa lor minusculă. Este cazul personajelor din *Ultima oră* de M. Sebastian, *Un lup mâncat de oaie* de G. Ciprian sau *Cântecul vieţii* de G. M.-Zamfirescu. Despre *Omul cu mârţoaga*, aflat în aceeaşi serie, autorul însuşi rememorează:

„Cum am scris povestea aceasta?

Din întâmplare.

Căci întâmplarea mi l-a scos în cale, la alergările de cai, pe un biet sufler al nostru, gătit în ziua aceea ca de paradă: cu botfori, pantaloni bufanţi, gheroc cadrilat, şapcă nouă şi binoclu în mână.

- Ce-i asta pe tine ? l-am întrebat.

- Deschide programul ! răspunse el misterios.

L-am deschis.

Şi în dreptul unei gloabe cu numele de «Jalousie», văzui trecut – ca proprietar – numele suflerului.

Ştiind ce patruped ponosit era rosinantele acela, care sosea regulat cu zeci de lungimi de coadă, în râsetele şi fluierăturile jucătorilor, iar pe de altă parte cunoscând cât de greu o ducea suflerul cu lefşoara lui amărâtă, m-a săgetat un gând şi am zis în sinea mea: «Am găsit subiectul!»

Căci căutam unul.

[...] cred că s-or fi scurs şapte-opt ani până ce comedia s-a închegat definitiv.

În pielea suflerului, puţin interesant, l-am pus pe «nenea Coni», arhivar pe acea vreme la Ministerul de Finanţe, un tip adorabil, care nu fusese însă în viaţa lui la alergările de cai."[1]

Urmărind *Măscărici şi mâzgălici*, găsim cu uşurinţă toate motivele înglobate de Ciprian în acest text al său, ca şi în celelalte, dovadă că biograficul are, în creaţia literară, o pondere mai mare decât se pare.

Un alt pitoresc grup de dezmoşteniţi care îşi aşteaptă cu mai multă sau mai puţină răbdare ceasul norocului sunt cei din *Titanic Vals*. Mai bine, poate, ca oriunde se vede aici veracitatea celor afirmate anterior: nu numai drama de fundal, existenţa familiei de funcţionar amărât, obligată să-şi drămăluiască paraua şi ajungând în pragul dezumanizării prin felul cum pândeşte şi doreşte pe faţă moartea fratelui bogat, nici tragica dorinţă de a arde etapele, ajungând în câţiva ani de la piciorul scării sociale la culmea ei, calitatea de parlamentar, cât drama pe care o trăiesc cele două fete, Gena şi Miza, cu nimic mai prejos decât drama Zoei sau cea a Vetei lui Caragiale, dovedesc **dispariţia totală a comicului de caractere şi futilitatea comicului de moravuri faţă de puţina importanţă a personajelor** şi palida supravieţuire a comicului de limbaj, cu funcţie mai ales agrementativă pentru acţiune.

Dacă mai este nevoie de a o demonstra, să ne amintim de celebra scenă a cumpărării pălăriei. Comic de situaţie, aşa cum este îndeobşte evaluat ? Faptul că un funcţionar se consideră client al unui pălărier pentru a fi cumpărat de la el cinci pălării în interval de douăzeci de ani şi că familia o găseşte scumpă pe cea de faţă oricât ar micşora el preţul, este cumplit de trist, oricât de comic vrea să pară. Călinescu glosează corect:

„[...] personalitatea autorului stă tocmai în acea sentimentalitate râzătoare care nu jigneşte lumea observată. Comedia este şi nu este o caricatură a burgheziei provinciale. Mai de grabă (sic!) *studiază amabil «ale lumii valuri» într-un mediu normal."*[2]

De fapt, *„lumea observată"*, spre deosebire de Chiriţa lui Alecsandri, se obişnuise cu ideea că poate fi materie de inspiraţie pentru autorii de teatru.

---

[1] G. Ciprian, *op. cit.*, p. 209-210.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, ed. cit. p. 836.

Scanned with CamScanner

Cu ...*Escu*, a aceluiaşi autor, ne reîntoarcem deplin în domeniul satirei politice, părăsit de la Caragiale. Reluând povestea familiei Necşulescu peste o generaţie, reluăm caricarea ambiţiilor politicianiste fără obiect, nu de dragul unei concepţii, ci de dragul importanţei sociale a unei poziţii (şi a comisioanelor secrete). Nea Spirache, sceptic datorită unei vieţi trăite în sărăcie, nu a fost molipsit de acest morb. Mezinul Decebal, da. Iată-l, atunci când toate resursele şantajului politic au eşuat, asumându-şi „supremul curaj" politic:

„DECEBAL -...sunt cel dintâi care mă bucur că nu mai sunt ministru, că nu fac parte dintr-un guvern care, nemaiputându-se menţine la putere, dă cea mai autentică dovadă că e incapabil de guvernare [...] Or, ţara are nevoie, în aceste momente de grea cumpănă pentru ea, de un partid nou... În fruntea căruia să fie un singur şef [...] Ei bine, doamnelor şi domnilor, acest partid am să-l fac eu [...] E vorba de partidul «naţional-liberal-ţărănesc»... "[1]

Singurul partid din care, cum remarcă alt personaj, nu va mai putea *„fugi niciodată"*. Dar adevăratul haz al comediei, de domeniul umorului negru, este faptul că, în intenţia autorului (şi aşa cum rezultă din spusele personajelor), între prima comedie şi aceasta au trecut treizeci de ani, după spusele personajului principal. Treizeci de ani, socotiţi din 1932, când, la sfârşit de an, are loc premiera piesei *Titanic Vals*, ne duc în anul *1962*. Se ştie ce politică se făcea în România anilor '60 şi ce soartă avuseseră politicienii interbelici. Nu mai puţin, **satira *politică* este demnă de ascendenţa sa caragialiană, după părerea noastră mai reuşită şi mai de domeniul comicului decât în *Titanic Vals*.**

Un alt autor care mai crede în reforma socială, datorită idealismului său funciar, este G. M.-Zamfirescu. Ceea ce încearcă el să demonstreze prin *Schimbarea la faţă* este faptul că, orice politician fiind şantajabil, singura soluţie este a inventa un om nou, „virgin" politiceşte şi socialmente şi pentru aceasta Pamfil, al cărui tată, ca un erou camilpetrescian, a căzut victimă unor asemenea maşinaţii politice, îl ia de la grajd pe Brană şi îl transformă în Brănescu 'Milostivul', filantrop şi activist social, în spatele căruia acţionează nederanjat. Iată-l obţinând un post de deputat pentru protejatul său, al cărui secretar pozează a fi:

„PAMFIL – Domnul Brănescu nici nu vrea să-ţi fure locul. E convins că ai să i-l cedezi singur. [...] Dacă te încăpăţânezi în refuz, pierzi oricum scaunul de deputat şi s-ar putea întîmpla ca muşamaua să nu se mai întindă a doua oară peste nişte afaceri suspecte [...]

FUDULU – [...] Şantajul cu banca şi cu fabricile a mai fost încercat odată, cu tămbălău mare-n presă, şi n-a prins.

PAMFIL – N-a prins, pentru că n-a fost nici o probă. Există câţiva martori, în adevăr, dar unora le-ai astupat gura cu pumnul, iar altora le-ai plătit tăcerea destul de scump. Acum avem probe sigure. [...] Ca să pricepi ce fel de probe avem, precizez că le-am cumpărat de la prima dumitale nevastă [...] când ai părăsit-o, ca să alergi după o cucoană bătrână dar cu avere. [...] I-am trimis o sută de mii de lei, ca să nu moară de foame. Recunoscătoare, biata femeie mi-a trimis câteva scrisori şi acte [...]

FUDULU – Nu mai sunt în stare să-mi adun gândurile, să văd ce-i de făcut.

PAMFIL – [...] Soluţia e simplă: semnezi o scrisoare de renunţare la candidatură în capitală, iar şefii, încântaţi că le dai o nouă dovadă de devotament, au să-ţi rezerve telegrafic un loc indiferent unde, din moment ce succesul listelor guvernamentale e asigurat. [...]

FUDULU – Ce mă fac, dacă nu-mi rezervă şeful un loc la Storojineţ sau Lăpuşna ? (în actuala Republică Moldova, pe atunci în componenţa României, nn.)

PAMFIL – Nimic mai simplu. Acuzi guvernul de imoralitate, faci din asta o problemă de conştiinţă dar mai ales un motiv de scandal public, aduni în jurul tău câţiva rataţi şi te proclami imediat preşedinte de partid – adică: o mare rezervă a neamului.

FUDULU – (luminat) *Să crezi! Bună idee! Să ştii că te fac ministru, când o veni partidul meu la putere."*[2]

---

[1] T. Muşatescu, *Scrieri, vol I*, ed. cit., p. 268-271.

[2] G. M.-Zamfirescu, *Teatru*. Vol I-II. Bucureşti: Editura Minerva 1983, p. 404-407.

Scanned with CamScanner

Precum se vede, tactica ultimă, tactica disperării, va fi aceeaşi ca şi a lui Decebal Necşulescu: facţiunea politică, pretext pentru trafic electoral. Iar acţiunea va continua în aceeaşi notă, până începe marea *„schimbare la faţă"* preconizată din titlu.

Desigur, naivitatea autorului constă în aceea că-şi închipuia că s-ar putea stârpi corupţia, stârpind câţiva corupţi şi corupători. Caragiale ştia parcă mai bine că înlăturarea acestora n-ar face decât loc altora mai lacomi care îşi aşteaptă rândul, mai proşti şi mai canalii decât predecesorii lor. Ba, adesea, ofensivele anticorupţie sunt provocate tocmai de aceştia, în nevoia continuă de „locuri libere". Aşa cum Brănescu este gata să facă, spre sfârşitul piesei. Analogiile posibile cu prezentul ţin, evident, de eternul uman.

Şi alte piese, nu multe la număr, abordează politicianismul ca obiect al satirei. Nu multe la număr, pentru că, aşa cum spuneam, tema nu mai trezeşte interes la public, plictisit de persistenţa unor moravuri.

Din păcate, ne aflăm cronologic la o răscruce puţin favorabilă reconstituirii: în preajma războiului. Supravieţuitorii vor încerca să se adapteze noilor condiţii, cum e cazul lui Victor Eftimiu, cu a sa piesă *Parada*. Completată şi publicată după război, piesa lui Victor Eftimiu conţine un prim act scris cu certitudine în anii '40, în care politica şi alegerile sunt văzute, de această dată, de la polul opus: acela al micului alegător sau al modestului agent electoral, interesat să-şi vândă votul pe cât de cât. Aceasta, înainte de votul universal, în perioada votului censitar (la sfârşitul secolului al XIX-lea). State, "negustor bogat", deci, probabil, alegător la Colegiul I, aşteaptă în preajma alegerilor „vizita în teritoriu" a reprezentanţilor celor două partide din competiţia electorală de atunci, partidul liberal şi cel conservator. Pentru această ocazie el înlocuieşte litografia Genovevei de Brabant, expusă în general pe perete, cu portretul lui D. A. Sturza – atunci când s-a anunţat politicianul liberal şi cu portretul lui P. P. Carp – atunci când vine conservatorul. Fiul său, repetentul Mielu, dă semne de precocitate politică:

„MIELU – Eu, dacă eram în locul dumitale, nu făceam aşa. Nu-l puneam pe conu Mitiţă în cui când venea liberalul [...] Îl puneam pe conu Petrache [...] Ca să nu mai meargă la sigur. N-ai văzut cum se grăbeau să plece ? «Ce să-i mai facem ăstuia treburile, că e de-ai noştri. Hai să vedem pe alţii» [...] Dacă-l puneai pe conu Petrache când a venit liberalul, zicea liberalul «Ait ! Ăsta e de-ai lui Carp... Cum am face să-l cumpărăm ?» Şi începea tocmeala. Te lăsai greu, ca să pari om de caracter [...] Tot aşa şi cu prinţul [...] Te tocmeai şi cu prinţul, îl băgai şi pe ăsta în buzunar [...] Ce să-ţi fac ?... Diplomat de modă veche.

STATE – Ai văzut ce dă din el ? Mă, da ştii că nu eşti prost ? [...] Mă Mielule, apucă-te de politică. Mă, eu nu mor pînă nu te-oi vedea ministru Mă, tu ai cap de diplomat, de om de stat, nu alta !"[1]

Dincolo de teoria – destul de modernă – a negocierilor, rămîne faptul că o epocă trecuse în politica românească, epoca post-feudală a loialităţii – reale sau simulate – iar în mintea *copilului de mahala* îşi făceau loc asemenea raţionamente, într-adevăr subtile, chiar dacă oneroase. Celelalte acte nu mai au aceeaşi tonalitate jovială, ci un rânjet silit care le dovedeşte mutilarea (v. *infra,* Capitolul al III-lea).

De cu totul altă factură este satira politică din *Apostolii* lui Liviu Rebreanu. Oricât de ciudat ar părea, Rebreanu se dovedeşte aici separatist *post festum*, regretând infuzia de *miticism* din Transilvania de după 1918, cu escroci care se revendică genealogic din Ştefan cel Mare pe linie maternă *şi* din Mihai Viteazul pe cea paternă. Povestea este desprinsă parcă din Alecsandri, cu Bondicescu şi Pungescovici care se dau drept boieri ca să se însoare cu fetele Chiriţei, sau mai dinainte, din *Doi coţcari sau Păziţi-vă de răi ca de foc* a lui Costache Caragiale.

[1] V. Eftimiu, *Teatru,* Vol. II. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1962, p. 379-380.

Scanned with CamScanner

Ceea ce omite Rebreanu, Alecsandri şi predecesorul său nu omiseseră: ***escrocheria presupune credulitate***. Oricât ar fi nutrit visul unei patrii ideale, populate cu urmaşi ai marilor eroi, *prea multă naivitate se cere unor ardeleni pentru a crede că primul venit e din osul marilor domnitori ai neamului.* Din păcate, înafară de acest lucru, prea puţine lucruri ţin de dramatic, ceea ce umple piesa de oţios. Iar aceasta aruncă satira politică în minor. Abia este suficientă acţiune pentru o povestire, ceea ce determină, ca şi în dramele lui Iorga, redundanţa. Cu totul altfel a gestionat autorul situaţiile dramatice în *Plicul* şi chiar în *Cadrilul.*

De domeniul evidenţei rămâne faptul că segmentul de destinaţie al comediei era publicul ardelean, nici măcar cel dintr-un oraş mare, care ar fi primit, probabil, cu exagerat scepticism pretenţiile unor funcţionari regăţeni mărunţi (se ştie că, fundamentalmente, transilvănenii, români sau nu, nutresc un dispreţ funciar faţă de superficialitatea regăţeană) ci dintr-un oraş mai provincial. Iar să pui unui public ardelean problema că ar fi fost uşor escrocabil era o jignire tot atât de nemeritată, prin generalizare, cât era de nedreaptă şi pentru funcţionarii români din Regat veniţi să înlocuiască autorităţile maghiare: peste tot există ticăloşi şi naivi, aşa cum există oameni de bună credinţă sabotaţi de suspiciunile prea-scepticilor, dar *o asemenea piesă le acordă ticăloşilor şi naivilor valoare categorială*: nu poţi spune, altfel zicând, că toţi ardelenii sunt naivi şi toţi cei veniţi din România veche – şnapani. Verosimilitatea, esenţială în subiectul dramatic, se află în mare suferinţă. De aici, dezinteresul teatrelor de dincoace şi de dincolo de Carpaţi pentru această acidă şi vană satiră.

*

Final de lume. Ne oprim aici cu examinarea dramaturgiei interbelice, mult prea variată pentru a fi cuprinsă într-un singur studiu, care nici nu are pretenţii de exhaustivitate. A fost, dealtfel, una dintre perioadele favorite ale criticii de specialitate, ca şi a teatrelor, care au preluat din ea lecţia repertoriului cu priză la public. Pluralitatea punctelor de vedere, a criteriilor de interpretare sperăm să fi putut răzbate din textura prezentului capitol, ea fiind, implicit, centrul de interes al prezentei treceri în revistă. Este cu atât mai regretabil că o viaţă teatrală şi, subsecvent, dramaturgică atât de bogată şi de variată să fi fost distrusă, nu atât de războiul în care ne-am găsit, ca totdeauna, prinşi între interesele marilor puteri, cât de ceea ce a urmat, de **brutala aplicare a unor reţete empirice nu numai în domeniul politic şi social, dar şi în cel cultural, silit să gireze cu prestigiul său eşecurile sociale.**

Scanned with CamScanner

Capitolul al III-lea –

Teatrul pândit.

Scena contemporană românească şi istoria

„Adică, zău, bobocule, de! eu, cu mintea ca de femeie, pardon
să te-ntreb şi eu un lucru: ce procopseală ar fi şi cu republica?"
(I. L. Caragiale – *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*)

„[...] Hrana din gura leului şi libertăţile acordate
inferiorilor noştri sunt greu de reluat."
(Al. O. Teodoreanu – *O inspecţie*)

I. În loc de prefaţă.
Omul de teatru în socialism sau schizofrenia necesară

Dramaturgul socialist – schiţă de portret. În elanul reglărilor de conturi post-decembriste – şi, vai, *post-mortem* –, mai vechii critici dramatice i se reproşa, la un moment dat, calificativul de „dramaturg curajos" dat lui Aurel Baranga. Care curaj ? Că, de pildă, în *Opinia publică*, rezolvarea situaţiei se face *deus ex machina*, prin apariţia stupefiantă a ministrului Presei în mijlocul şedinţei de demascare ?

Prea părtinitori sau insuficient de atenţi, autorilor le scăpa esenţialul: ***a***. că tocmai această „artificializare" a soluţiei era suprema ironie, faptul că numai o minune, mai propriu zis, o „pilă" îl mai putea salva pe incomodul gazetar, ***b***. că ipoteticul ministru era identificat cu însăşi *Opinia publică* – poate abia aici se ascundea o ipocrizie a autorului – şi ***c***. că procedeul apariţiei-surpriză era deja clasic în literatura dramatică română, de la Alecsandri şi Caragiale la Camil Petrescu şi Tudor Muşatescu, totdeauna folosit sub specie burlescă în comedia de moravuri, totdeauna cu ascunsa conotaţie a insolvabilităţii altminteri. Am discutat aceste aspecte în capitolul dedicat unor procedee de final de tipul *deus ex machina*. Personal, ni se pare mai semnificativă o pagină din jurnalul dramaturgului:

„Profund legată de mase – scrie autorul cu ironie, apropo de o expresie 'colocvială' a Anei Pauker, nn – *«Tovarăşa A.» foloseşte un limbaj popular, reavăn, pigmentat cu expresii pitoreşti, ca să-şi afirme, şi pe această cale, adânca ei legătură cu poporul.*

La plecarea de la «Tovarăşa A.», pe Dorobanţi, mă întâlnesc cu D.C. Vine de la ţară. Îmi povesteşte ce se petrece în satele unde se face colectivizarea. O cumplire.

Iar de colectivizare – mă gândesc – răspunde «Tovarăşa A». "[1]

[1] Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1978, p. 11.

Scanned with CamScanner

Pagina respectivă este datată *17 februarie 1951*, anul când, la Teatrul Armatei, lui Baranga i se joacă în regia lui Al. Finți *Într-o noapte de vară*, „versiune remaniată" a piesei *Recolta de aur* (care avusese premiera în 1949 *tot la Teatrul Armatei* (regia Ion Şahighian). *Recolta de aur* este o piesă dedicată, titlul o spune cu evidență, colectivizării victorioase a agriculturii şi „mârşavelor zvârcoliri ale chiaburilor sabotori". Compararea celor două versiuni ar putea fi interesantă în sine şi ca prilej de meditații; e greu de crezut altceva decât că *a doua a fost comandată deoarece prima nu a fost considerată suficient de „angajată", de „demascatoare"*.

Fragmentul de jurnal, prin el însuşi, ilustrează nu atât o stare de fapt, cât o mentalitate: ***dacă*** el este autentic (*Jurnal de atelier*, conținând fragmente memorialistice ale lui Baranga, apare în *1978*), căci este greu de crezut că un scriitor aflat în grațiile puterii îşi permitea să țină în casă o pagină de hârtie cu un asemenea conținut, dar chiar şi dacă nu e, dacă memorialistica înseamnă aici ***re***memorare, meditația nu se modifică fundamental din punct de vedere semantic. Denotația e simplă: **unica apărare a artistului în fața istoriei este dedublarea**, altfel zicând **un tip *sui-generis* de schizofrenie socială**. Exista ***un*** Baranga perfect conştient de realitate, de *„cumplirea"* care ajunsese şi la domeniul artistic; exista un ***alt*** Baranga care ***nu avea ce face decât să scrie, să răspundă comenzii sociale***. Din veleitarism? Din simpla nevoie a scriitorului de a scrie (până şi un om ca Ştefan Aug. Doinaş recunoştea, într-unul din ultimele interviuri, hotărârea generației sale de a face, cât de cât, concesii comenzii sociale: *„că, dacă nu, ce ne rămânea? Să ne întoarcem, obscuri profesori, în satele natale..."*[1]) ? **De frică, pentru că din acest gen de horă nu se mai poate ieşi întreg** ? E prea târziu să o aflăm. Arheologi ai unei mentalități ambigue, **nu putem decât presupune**... Şi, oricum, autorul ieşea de la „tovarăşa Ania", în care nimeni nu poate să nu o recunoască pe Ana Pauker.

Baranga însuşi ne face, în acelaşi *Jurnal...*, cu precizia analitică a doctorului, o radiografie a fricii şi a sentimentului inutilității, resorturile terorii sociale. Este vorba de şedința de „demascare" a lui Tr. Ş. (Traian Şelmaru, desigur), datată 1953, februarie, considerat de autor punctul de pornire al *Opiniei publice*:

„Mă simt invadat de o greață cosmică, fiindcă mi-e silă şi de mine: de ce n-am curajul să mă scol şi să-i amintesc lui K: (Chişnievski? – nn) *că toate faptele care îi stârnesc, acum, aici, dezaprobarea, le-a pus la cale el ? Dar, uite, că n-am demnitatea s-o fac, poate fiindcă ştiu că un asemenea act de bravură ar fi inutil şi ridicol.*

K. ar nega cu violență, câțiva confrați binevoitori, dornici să ia o notă maximă la extemporalul «principialității» m-ar dezavua cu fermitate, cerând să se stabilească «imediat şi chiar în această şedință» ce mă «leagă» de Tr. Ş. şi «ce interese apăr».

Ştiu, toate acestea sunt argumentele laşității, dar uite că tac prudent şi «disciplinat», intoxicat, sleit, cu o singură dorință: să scap cât mai repede.(subl. ns.)"[2]

Într-un fel, am fost cu toții tributari acestei mentalități, dar **nouă ni se recunoaşte dreptul la frică – mai bine zis, fiecare îşi recunoaşte sieşi dreptul la frică –, *pe când artiştilor, nu***. Exponențiali, ei trebuie, cum am văzut, să răspundă dublei presiuni a orizontului de aşteptare (cu atât mai drastic, în totalitarism, cu cât este mai încărcat de reprimări *şi autoreprimări*) şi ***să-i mulțumească atât pe cei ce dau comanda socială cât şi pe cei ce o resping***; ba, încă, ***s-o facă fără să arate că resimt dubla presiune, pentru că încruntarea generează suspiciune***.

[1] Interviu televizat (TVR1) din 17 aprilie 2002.
[2] A. Baranga, *op. cit.*, p. 81.

Scanned with CamScanner

Discuţia devine cu atât mai specioasă cu cât **este zilnic mai greu să deosebeşti nevoia de a scrie de nevoia de a parveni, frica de lichelism, lipsa de perspectivă umană şi istorică de lipsa de conştiinţă** – pentru că de convingeri politice absolute la români nici nu poate fi vorba. Iată, **din 1989 încoace, tot mai puţini simt nevoia de a scrie literatură – şi mai puţini, teatru; comanda socială (cea de jos în sus) tinde spre zero absolut, căci socialmente nu se mai citeşte, iar foamea de notorietate o satisfac cu prisosinţă viaţa politică, *mass media*, O.N.G.-urile, comitetele şi comiţiile**. Tot aşa, *illo tempore,* scriitori foarte agreaţi de conducerea de partid şi de stat nu dovedeau vocaţie dramatică, mulţumindu-se cu volumele de versuri scrise la comandă sau din propria iniţiativă. Abia după Revoluţie au început să dezvolte propensiuni de scenarişti, istorici etc.

Observaţiile de faţă sunt menite, dacă nu să prefaţeze cele ce vor urma, cel puţin să le creeze o oarecare atmosferă. *Nu are nici o relevanţă, aici, valoarea intrinsecă a operei lui Baranga*; în tot cuprinsul lucrării, axiologia a fost neglijabilă. Iar observaţia critică de la început era inspirată de o insignifiantă reglare de conturi. Dar sunt obsedant-semnificative fragmentele de jurnal mai sus citate, pentru această **necesară dedublare a omului de teatru ca ipostază particulară a artistului, sub zodia unei atât de drastice schimbări politice şi, subsecvent, sociale**. Pentru că, şi acesta este centrul de interes al *tentamen*-ului pe care îl intenţionăm, **arta este, înainte de a fi altceva, *a unei vremi***. Iar teatrul, spectacularul, este cel mai fericit, în imediatul receptării sale, **dar şi cel mai expus presiunilor orizontului de aşteptare ambi-vectorial**.

*

Palimpseste contemporane. Este adevărat că, în viziunea noii clase conducătoare postbelic (şi conform cu mentalitatea comanditarilor lor externi), arta „nouă", „socialistă" şi mai ales artele spectacolului erau necesare mai ales în măsura în care erau "**mobilizatoare**", **reprezentând nu *realitatea,* din prisma (strict indiferentă) a istoriei, cât *utopia socială propusă ca program***: oameni „ideali", acţionând în mod „ideal", „scuturându-se" peste noapte de „mentalităţi învechite" etc. *„Realismul socialist"* însemna tocmai *„zugrăvirea"* (un termen la modă în epocă) *acestei triste, sinistre utopii, noţiunea nemaifiind întru nimic legată de clasica accepţie a termenului; realismul mult cântat era mai curând un* ***surrealism*** sui-generis, *până acolo încât o acuzaţie de obiectivism sau intimism îţi putea aduce excomunicarea literară, cu toate consecinţele ei neplăcute.*

Se vor fi scris şi piese care nu răspundeau acestor imperative sociale. Poate secretariatele literare ale teatrelor să păstreze amintirea lor. În aceeaşi perioadă, dramaturgi de meserie care făceau eforturi de adaptare (Tudor Muşatescu, Mircea Ştefănescu şi alţii) erau *„exoflisiţi"*[1] din lumea literelor pentru insuficientă adecvare sau, cum se spunea pe atunci, „angajare" şi bântuiau teatrele sperând să-şi mai vadă jucată o piesă. Pe ici, pe colo, câte un personaj ridicol mai aminteşte această categorie, de la Victor Dumitrescu din *Iarbă rea* (etichetat *„gazetar incert, compozitor presupus, autor dramatic nerealizat"* – şi este de observat că această etichetare nu are funcţie caracterizatoare, ci explicitantă, personajul nefăcând altceva în piesă decât să vorbească despre proiectele sale, autocaracterizându-se; deci, *explicaţia de la început nu era decât un „ghid de interpretare corectă" a personajului de către comanditari*) până la Maestrul Vasiliu din *Travesti.*

[1] Tudor Muşatescu, *Pagini de jurnal* (II). Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 171.

Scanned with CamScanner

Ce s-a putut petrece, pentru a aduce dramaturgia românească de la stadiul *Anilor negri* (şi al altor piese, al căror nivel *estetic*, insistăm, nu face direct obiectul prezentei analize; pe noi ne interesează exclusiv **impactul socialului asupra scriiturii**) la nivelul *Setei muntelui de sare,* al *Paradisului* în mai puţin de cincisprezece ani ? Şi mai mult, ce s-a întâmplat de aici şi până la dramaturgia aluziei, la „teatrul pândit" al anilor '80 ? Este aproape la fel de greu de reconstituit ca şi structura unui ritual religios pierdut: documentele nu au existat niciodată, din acelaşi motiv pentru care fragmentul de jurnal mai sus citat este improbabil ca autenticitate, înregistrările spectacolelor de teatru sunt puţine şi precare, marcate şi ele de mutilări de cenzură, iar „ardoarea revoluţiei" a măturat multe documente de creaţie cel puţin interesante, de parcă istoria s-ar putea vreodată scrie de la zero. Mărturisim a fi avut incredibile greutăţi în a ne procura, pentru a avea o confirmare documentară a unori afirmaţii conjecturale, un exemplar din *Tezele de la Mangalia*, de tristă memorie: nimeni – secretariate literare, biblioteci, arhive – n-a avut umorul de a păstra măcar unul, măcar pentru viitorime, pentru istoricii altor timpuri. De frică ? De ruşine ? Acesta este principalul dezavantaj al unei hermeneutici literare de acest tip cu aplicaţie la o perioadă nedemocratică: ***cele mai elementare concluzii, fiind greu de argumentat faptic, pot căpăta aerul neştiinţific al speculaţiei, ca să nu zicem „bârfei"; iar memoria faptului istoric – estimată la cca 30 ani – este mai lungă, se pare, decât memoria sentimentului naţional de oprimare pe care ne-am chinuit cu toţii să ne-o anulăm.*** Iată, probabil, mecanismul psihologic prin care, la nici două decenii de la 1989, vremurile acelea, atât de umilitoare pentru individualitatea umană, au ajuns a fi... regretate. Iată de ce mult amânata „lustraţie" ameninţă România anilor 2000 cu vidul politic. Iată de ce orice preeminenţă politică, ascensiunea oricărui personaj prea deranjant, ameninţând să „strice jocurile" este scurt curmată de ceea ce se ţinea în rezervă: *demascarea.*

Mai adăugând la aceasta şi „curăţenia" ce s-a făcut în acte şi în conştiinţe după 1989, ajungem la o perioadă mai greu de restituit documentar, din prisma orizontului de aşteptare, decât antichitatea. *Şi totuşi, revoluţiile au obsesia propriei cronologii, cele de până acum au dovedit-o.* ***Cât de încărcate ne sunt conştiinţele pentru a tenta o asemenea*** **tabula rasa** ***nu atât la nivel naţional cât la nivelul interesului fiecăruia*** ? E poate prea devreme să o ştim.

*

Dificultăţi metodologice. Tocmai aceste date fac spinoasă realizarea scopului capitolului de faţă. Pe cât de evitată era analiza acestor frământări de conştiinţă înainte de Decembrie '89, pe atât de scoase în evidenţă sunt ele în prezent; şi nu avem la dispoziţie decât mărturii autobiografice ale autorilor, gazetarilor etc. Referinţe cu totul neştiinţifice, prin slaba lor verosimilitate: am văzut că nici măcar unei pagini de jurnal nu-i putem da deplin crezământ.

Să ne fie permis încă un exemplu în privinţa nedocumentabilităţii evenimenţialului. În 1987 un cunoscut actor, pe atunci director al unui însemnat teatru bucureştean, protesta, din prezidiul unei sesiuni de comunicări de specialitate, împotriva cenzurii excesive şi a „suflatului în iaurt" practicat cu ocazia fiecărei premiere, ceea ce ducea invariabil la schilodirea fiecărui spectacol în perioada vizionărilor: „*Cine pe cine şi de ce pândeşte ? De unde neîncrederea aceasta în nişte oameni de artă care n-au „fugit în străinătate", ci stau aici să-şi facă meseria, care n-au nici un interes să saboteze regimul şi care, oricum, n-au nici o putere politică ?!*" În sală se aflau nu numai oameni de teatru, profesori şi studenţi

Scanned with CamScanner

de specialitate, dar şi unul sau doi reprezentanţi ai CCES. **Cum am putea dovedi, totuşi, amintirea acestui gest de curaj, câtă vreme nimeni nu a consemnat faptul într-un proces verbal – de teamă să nu-i facă vreun rău cunoscutului actor *sau influentei sale rubedenii* – iar reprezentanţii „forurilor competente" se fereau să recunoască a fi fost martori la aşa ceva ?** De pe o altă poziţie ar fi avut acelaşi curaj ? Cum am putea să aflăm care sunt, integral, "dedesubturile" acestui gest (oricum, de absolută temeritate în acel context istoric ? **Care este instrumentul cu care cercetătorul, chiar în ipoteza recoltării mărturiei directe (interviuri cu actorul curajos şi cu cei prezenţi atunci în sală), ar putea să măsoare, să calibreze exact adevărul; şi, din adevărul presupus, cât e real şi cât e imaginaţie** ? *Ignorabimus.*

Ce ne rămâne, în cercetarea teatrului acelei epoci ? Şansa unei munci asemănătoare celei prestate odinioară de cenzori şi politruci, de cei ce "puricau" operele de artă în căutarea de „aluzii" şi „incitări la complot", travaliu prin care să identificăm... ceea ce ei nu au putut identifica, ***fiindcă, dacă ar fi identificat ei, ar fi dispărut din text ori din spectacol. Sau – culme a ironiei – ceea ce aceia vor fi lăsat, intenţionat, să treacă, din considerente care, adesea, ne scapă sau pe care nu le putem argumenta.***

Într-atât de cumplit a fost – şi iată că mai este – perversul joc pe care l-au jucat cu conştiinţele noaste, încât **falsificarea n-a avut loc numai în prezentul de atunci, mimetic, ci se extinde şi asupra prezentului şi, după toate aparenţele, viitorului istoriei noastre.**

*

Profitabila derută sau şansa contextual-istorică a valorii. Cititorului de azi – şi celui de ieri, de altfel – piesele „contemporane", „realiste", „angajate" etc. îi creează – şi i-au creat mereu – un efect *quasi*-nauseatic. Dar celui *de alaltăieri* ? Abia ne mai aducem aminte ce progres în domeniul dramaturgic, a însemnat o piesă de factura *Ştafetei nevăzute* faţă de dramaturgia lui Davidoglu sau Beniuc; ce incredibil salt, frizând scandalul, au marcat, fiecare la vremea sa, *Mielul turbat, Autobiografie, Aceşti nebuni fătarnici, Chiţimia, Aceşti îngeri trişti, Scene din viaţa unui bădăran, Pluta Meduzei, A treia ţeapă* şi câte altele (simptomatic, menţionarea autorului e inutilă). Vorbim, desigur, nu numai de un salt valoric în sine, ci, mai ales, de un salt de mentalitate: fiecare dintre aceste piese, acceptată la un moment dat, ar fi fost „reacţionară" – deci, grav amendabilă – cu puţin înainte.

Câţi ani au trecut de când noi generaţii de regizori începând cu Lucian Giurchescu, David Esrig şi Radu Penciulescu şi sfârşind cu Silviu Purcărete, Victor Ioan Frunză sau Dragoş Galgoţiu au adus spectacolul românesc de la stilul „înjghebat", cum se numeau improvizaţiile conjuncturale în teatru, la un nivel european şi mondial (încă) invidiabil astăzi nu numai de teatrul românesc, ci de întreaga noastră societate ? Şi cum se ajunsese în câţiva ani, în mai toate teatrele, de la o singură piesă străină – preferabil sovietică – la o singură piesă românească – preferabil foarte bună ? **Şi cum s-a făcut drumul înapoi** ?

Mutaţia valorilor estetice funcţionează, cum am încercat să demonstrăm, cu infinit mai multă repeziciune în domeniul artelor spectacolului şi este cu mult mai supusă celor doi vectori de presiune de semn contrar care guvernează orizontul de aşteptare estetică: *orice variaţie de barometru ideologic*

Scanned with CamScanner

funcţionează ca o comandă socială; orice comandă socială modifică şi este modificată de mutaţiile survenite în mentalitatea unei noi generaţii sau subgeneraţii. Avem de-a face cu unul dintre cele mai rapide *feedback*-uri din întreaga sociologie.

Dar, chiar înainte de comanda socială – şi indiferent de vectorul său de presiune, din sus sau din jos – un prim factor de demodare îl constituie însăşi străvechea dorinţă pentru nou. Ar fi interesant de meditat, **de unde această rapiditate a mutaţiei valorilor estetice în teatrele *de repertoriu*, probabil de inspiraţie franceză.**

Cu totul altfel se pune problema, de pildă, în teatrul anglo-saxon şi american, axat pe proiecte, unde, într-un teatru, se poate juca o unică piesă sau un unic musical timp de ani şi ani, uneori decenii, câtă vreme are succes de public. Este adevărat că un spectacol de succes precum celebrul *Cats* este susţinut de – şi susţine, la rândul lui – adevărate industrii: discografică, tipografică, poligrafică etc: existau oameni care să vină din cine ştie ce colţ al Statelor Unite anume pentru a vedea *Cats* pe Broadway şi pleacă de acolo cu afişe, casete, discuri, tricouri, toate cu *Cats*. Pentru a nu mai vorbi de *copyright*.

La noi, ca şi în toate ţările **al căror *public* este format pentru teatrul de repertoriu**, se întâmplă frecvent ca o montare de mare anvergură, care a mobilizat resurse importante şi a solicitat din partea teatrului un efort nu numai uriaş, ci şi îndelungat, să „cadă" după nici o stagiune – în care a fost jucată cot la cot şi cu alte spectacole – şi să trebuiască înlocuit „din mers". Şi, bun sau rău, un spectacol din teatrul de repertoriu este repede uitat; *ergo*, cu atât mai mult o întreagă epocă dramatică, oricâtă vâlvă ar face la un moment dat, se poate uita fără urmă vizibilă în mai puţin timp decât a durat succesul propriu-zis. E de resortul psihologiei să explice dacă acest fapt ţine de mecanica gândirii colective sau de individualul mental însumat.

Oricum ar fi însă, e curios cum au putut fi uitate opere care şi astăzi, la o lectură atentă, par incompatibile cu sistemul care nu numai că le-a generat, dar chiar *le-a comandat*, ba, culmea, *le-a mai şi lăudat şi premiat* ! Ipocrizie, incompetenţă sau simplul efect al modificării perspectivei sociale ? Dar perspectiva socială este însumarea perspectivelor individuale (plus vectorii de opinie) !

*

Văzutul şi nevăzutul unei ştafete. Şi astăzi ne apare de necrezut faptul că o piesă ca *Ştafeta nevăzută* de Paul Everac nu numai că a trecut prin furcile caudine ale „forurilor competente", dar a făcut chiar epocă, fiind considerată unanim de critică "o piesă reprezentativă pentru noile realităţi socialiste". Nimic, decât un miracol de genul denumit în popor „orbul găinilor" nu ar fi putut face această piesă – nu tolerată, ci chiar agreată şi exponenţializată. O piesă

– despre cum 'Partidul' greşeşte, destituind un om competent pe baza unor reclamaţii neverificate, mai exact zis bârfe:

„DOBRIAN – (principialul nou director – nn) – L-*a informat* (pe primul secretar – nn) *Enache cum a vrut [...] Un om, un singur om de rea credinţă, tenace [...] a speculat toate greutăţile, toate nemulţumirile, toate zvonurile şi reclamaţiile care s-au adunat în aproape un an, şi din care cea mai gravă e insuccesul lui Velcescu...* "

– cu un **secretar de partid** pe întreprindere veninos, libidinos, invidios şi răzbunător care, necenzurat de nimeni, face abuz de funcţie mai bine de un an (mai mult n-a avut nici Everac curaj) :

„DOCHIŢA (tresărind ca de un vis rău) – (Enache, fostul secretar de partid – n.n.) *Era un om care... Eu cred c-o să-l şi dea afară din partid. De câte ori mă prindea singură se rânjea la mine.*

Scanned with CamScanner

O dată a vrut să pună mâna pe mine, i-am dat peste mână. Era furios, că cică directorul de ce mă poate mângâia şi el nu [...] «L a s ă – z i c e – c ă ş t i u e u c e e d e f ă c u t.» (subl. ns.)"

– cu un instructor al „judeţenei de partid" prost, agramat, carierist, care îi ia celuilalt delaţiunile în serios, tot fără să verifice, iar apoi e gata să-şi acopere neprincipial greşelile:

„BOBOC (agramatul instructor de partid, nn.) *[...] Atâţia bani aruncaţi... de ce? Ca unii să-şi facă mendrele, chefuri mereu pe la Bucureşti, şi în timpul ăsta fabrica, utilajul ăsta nou, foarte perfect, dădea rebuturi peste rebuturi [...] Acel tovarăş Velcescu făcea tot felul de promisiuni, dar cu alţii era rău, dur...*

– în care *noul* secretar de partid al uzinei, om integru şi serios, nu sare ca ars când aude de nedreptatea comisă, ci îl sfătuieşte pe principialul erou *„s-o lase mai moale"*, ca să nu-şi pericliteze *„capitalul personal"*,

– în care fostul (şi destituitul) director n i c i m ă c a r n u e s t e m e m b r u d e p a r t i d, blocat fiind de suspomenitul malefic secretar,

– în care principialul ţipă şi bate cu pumnul în masă – literalmente – la secretarul „regiunii",

– în care, odată constatată, nedreptatea demiterii nu este remediată aproape simultan,

– în care soţia directorului semnează senină buletine dubioase de analiză, peste capul şefei sale,

– în care însuşi reprezentantul ministerului de resort „înnăbuşă critica" de frica „discreditării":

„ILIESCU (delegatul ministerului – nn) – *Tovarăşul adjunct Raicu m-a trimis să te încurajez şi să-i aduc rezultate bune, nu critici la adresa discernământului său [...] De ce vrei să complici situaţia ? Nu e vorba numai de a dumitale, ce dracu, nu înţelegi, omule ? E un credit care ţi s-a deschis, un sprijin care ţi s-a dat [...] Şi pentru asta trebuie să discreditezi pe cei care te-au sprijinit ?*

– în care tehnicienii "*refractari*" au dreptate, iar muncitorii fruntaşi ajung fruntaşi pentru că exploatează iraţional utilajele.:

„SORESCU – *Depinde şi de cum exploatează maşina, tovarăşe director. Dacă Irimia* (muncitorul fruntaş, n.n.) *o înnebuneşte noaptea, Bondar abia o poate redresa. Înseamnă că Irimia primeşte maşina în cea mai bună stare de la Adiaconesei, şi poate să facă ce vrea cu ea.*

DOBRIAN (gânditor) – *Adică, el culege roadele de la ce a pregătit altul ?*

SORESCU – *Naiba ştie !*"[1]

...Şi toate acestea (şi destule altele) nu într-o comedie de moravuri, ci într-o piesă „realistă", a cărei premieră a avut loc **în anul 1963**. Şi am mai fi putut da oricâte exemple.

Până şi critica de specialitate a vremii i-a reproşat dramaturgului oarece inadvertenţe:

„Singura umbră care planează asupra personajului acesta (sic!), *Velcescu* (directorul destituit – n.n.) *este, după câte mi se pare, o anumită premisă eronată a autorului în ce priveşte ipostaza sa dramatică: Velcescu, ca director al unei întreprinderi de asemenea importanţă republicană, nu putea fi schimbat din funcţie de către forurile raionale, fără ca organele superioare să fie încunoştiinţate şi puse în posesia unei argumentaţii foarte temeinice."*[2]

...De parcă articularea rapidă a unei *„argumentaţii foarte temeinice"* era o problemă ! Calomnia e totdeauna documentată şi cu un deosebit talent în a crea iluzia autenticităţii.

---

[1] Paul Everac, *Ştafeta nevăzută* În vol. 3 (sic!) *dramaturgi contemporani.* Bucureşti, Editura Albatros, 1975, p. 90-185 (selectiv).

[2] Mircea Alexandrescu, *Premieră la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale": Ştafeta nevăzută.* Cronică de premieră în *„Contemporanul"* din 27 martie 1964, p. IV.

Scanned with CamScanner

Dar *premisa eronată* furnizează analizei noastre încă o idee care ni se pare semnificativă în privința piesei. Ceva „rotițe" o fi pus în mișcare autorul pentru aprobarea includerii piesei în repertoriul vremii. În mai sus citatul *Jurnal de atelier*, Baranga povesteşte cum, în ianuarie 1961, pentru a-şi salva o piesă – *Siciliana* – l-a invitat la o ultimă reprezentație pe

„[...] un tovarăş din conducerea partidului c u s o ț i a .

E c e l m a i t î n ă r m e m b r u a l B i r o u l u i P o l i t i c , se bucură însă în rândul colegilor săi şi al întregului partid de o m a r e a u t o r i t a t e ş i p r e s t i g i u . Vine des la teatru, nu lipseşte de la piesele originale, iar la sfârşitul spectacolului stă de vorbă cu autorii, regizorii sau principalii interpreți."[1]

E inutil, desigur, să mai pomenim numele respectivului personaj, la fel de legat de soția sa ca şi mai târziu, pe cât se pare... Dar se poate observa că, în ciuda opacității (chiar a antipatiei) manifestate ulterior pentru artă şi cultură, în acea vreme, din motive de imagine fără îndoială, personajul se complăcea a poza în tânărul activist cu interes pentru aceste aspecte ale suprastructurii. Putem avansa fără ezitări ipoteza că această imagine pe care dorea să şi-o cultive era menită să-i sporească acțiunile între colegii săi de Birou Politic, ceva mai şcoliți, aşa cum se cerea acum, odată cu plecarea trupelor sovietice şi "schimbarea la față" a socialismului românesc. Peste doar câțiva ani va reuşi să-şi devanseze contracandidații cu „mai vechi state de serviciu" şi să urce în fruntea ierarhiei României postbelice.

Revenind la Everac şi la piesa lui, să încercăm a descifra, fie şi parțial, miracolul *Ştafetei nevăzute*. Desigur, fără „relații" nu se întâmpla nimic în teatre; şi îl cunoaştem ca pe un înfocat *lobby*-ist al propriei creații pe cel care, în 1983, (la data scoaterii din repertoriul Naționalului bucureştean a piesei *Cartea lui Iovița*, păstrată oricum pentru reprezentații ocazionale), umplea avizierele teatrelor cu antologicul ferpar: *„Thalia, mamă şi Paul Everac, tată, anunță cu regret încetarea p r e m a t u r ă din viață a fiului lor Iovița... "*.

Dar *Ştafeta nevăzută* ***nu e un act de curaj, o luare de poziție, ceea ce ar fi determinat, cel mult, dispariția piesei fără urmă în sertarele vreunui secretariat literar...*** Dovada cea mai bună, Everac însuşi nu o va selecta în antologiile ulterioare de tip „*Teatru comentat*" şi piesa va fi de găsit doar în volumele anilor '60.

Sub impresia temei privind reabilitarea fostului director, autorul a scris ceea ce se poate citi. Dar de aici până la reprezentarea dramatică era cale lungă, presărată cu lecturi peste lecturi şi amputări, repetiții şi amputări, vizionări şi iar amputări...

Şi nimeni, pe această Golgotă a dramaturgului român, n-a observat nimic ?!

Explicația poate fi una singură: **o epocă trecuse; cu plecarea trupelor de ocupație şi, ulterior, cu moartea lui Dej, o mentalitate devenea revolută; până la clarificarea noilor cerințe sociale, în confuzia generală, nici cenzura – încă imanentă – nu mai ştia ce să permită şi ce nu; de această cenzură va profita şi literatura faimosului *„deceniu obsedant"* pentru a se instala cu drept de cetate; în această confuzie s-a putut întâmpla şi o asemenea „scăpare"**. A se observa că, printre personajele satirizate, se află câțiva exponenți ai structurilor comuniste (secretarul de partid, instructorul 'județenei', delegatul CC etc.) ale căror tare de conştiință au făcut posibile nedreptatea. Modalitatea răspunde atunci celebrului deziderat privind „critica şi autocritica, motorul dezvoltării societății comuniste..." Să nu fie dubii: nu interesează aici pomenita piesă sub aspectul *ideatic, estetic*, ba nici măcar al *receptării sociale*; toate acestea sunt cumva sub zodia variabilității: nu mai înseamnă nimic o asemenea scriere pentru cititorul

[1] A. Baranga, *op. cit.*, p.42.

Scanned with CamScanner

de azi, darămite pentru cel de mâine. Un tânăr, chiar instruit, ar citi-o la fel de neajutorat cum citim noi o piesă de Zeami, Sheridan sau Sardou, fără a avea un nivel referenţial prea ferm.

Greu de crezut pare că ***în acel moment istoric*** **nimeni n-a sesizat precedentul incendiar pe care textul îl putea crea prin admiterea acestor inadvertenţe pe scena unui teatru.** Ba, şi mai mult, faptul că a fost considerat mai târziu plicticos, schematic şi arid, probabil din cauza stilului. Oricum, în anii '90, când am căutat-o în evidenţele Redacţiei de Teatru a TVR, nu am mai găsit-o, după ce ani de zile o difuzaseră de câteva ori pe an, mai ales la zile festive.

Şi *precedentul chiar s-a creat.* O vreme, dramaturgii au luat în serios vântul de libertate promis şi piesele dedicate realităţilor socialiste au fost, ca şi romanele, ceva mai curajoase, mai puţin improbabile şi ipocrite, poate ceva mai „reale", dacă nu mai realiste. O scurtă vreme, cam cât a durat „reglarea conturilor" clicii lui Ceauşescu cu supravieţuitorii epocii Dej. Ce s-a întâmplat apoi ? Perspectiva asupra libertăţii s-a schimbat brusc, au început să fie interzise cărţile şi, pe cale de consecinţă să aleagă autorii libertatea (auto)exilului. Drept care, **s-a declarat prin decret prezidenţial deschisă epoca în care conflictul dramatic se producea, nu între bine şi rău, ca în ultimele, demodate, douăzeci şi cinci de veacuri şi mai bine, ci între *bine* şi *mai bine*, între omul nou, dornic să merite onoarea de a fi contemporan al SSMDR şi conştiinţa sa, relativ rămasă în urma existenţei...**

Ceea ce am spus despre *Ştafeta nevăzută* am fi putut spune despre multe piese dintre cele amintite mai sus şi încă despre altele, mereu mai multe şi mai intenţionate, cu trecerea timpului. Ceea ce am spus aminteşte de **frica dramaturgilor** – uneori mărturisită, alteori *anticipată prin abjurări pripite* – **de a nu fi lăudaţi de „Europa Liberă" sau „Vocea Americii", primul pas spre eliminare din graţiile puterii şi, deci, din viaţa literară.** Am exponenţializat piesa lui Everac pentru că pare a fi printre primele de acest fel şi pentru că este semnificativă pentru un interval de derută. Vorbim de **deruta (creată de o relativă criză de putere) resimţită de cei în drept să cenzureze literatura, teatrul, într-un moment istoric de răscruce, derută cu atât mai semnificativă, cu cât epitetul de „curajos" nu i se poate ataşa scriitorului. Căci – de unde să ştie un cenzor „de meserie", a cărui condiţie necesară şi suficientă era „încrederea partidului", ce să critice şi ce nu, ce să taie şi ce nu, nemaivorbind de ce era valoros estetic şi ce nu ?** De aici, poate, sâmburele ideii de a arunca această responsabilitate chiar în poala „oamenilor de cultură", a *politrucilor* de cultură, desigur, pe care nu mai are rost să-i numim aici.

Am ales piesa lui Everac şi pentru că, dincolo de relativitatea estetică, a însemnat un moment promiţător: ***momentul când curajul părea a fi rentabil socialmente.*** Care ar fi fost evoluţia culturii româneşti dacă spiritul român, aservit relativităţii, n-ar fi compromis această şansă istorică? Ce s-ar fi întâmplat dacă sorţii n-ar fi căzut pe un personaj istoric predispus la acea combinaţie unică de paranoia şi mania grandorii specifică tuturor conducătorilor absoluţi ? Această şansă nu s-ar fi transformat într-un formalism al minciunii? E prea târziu să ne întrebăm.

...După acest preambul conceptual, să dăm istoriei dreptul la cuvânt.

Scanned with CamScanner

II. Oţiosul calvar

Barometrul credibilităţii. Istoria acestor vremuri abia revolute încă nu s-a scris, în orice caz nu în forma exhaustivă şi obiectivă pe care o presupune coerenţa unui asemenea demers. Nici nu e probabil să se scrie curând, atâta vreme cât percepţia despre ea, atât oamenilor de rând, cât şi a specialistului, nu se poate suficient obiectiva. Este de domeniul evidenţei că **nu poate fi vorba de o analiză lucidă a epocii *câtă vreme orice pomenire a unui eveniment subsecvent epocii trezeşte în fiecare receptor o (încă) puternică reacţie afectivă de oroare sau enervare (cel mai frecvent), de nostalgie (vai, din ce în ce mai des*, pe măsură ce confruntarea cu dezagrementele noii epoci se fac mai resimţite), în cel mai bun caz *de ironic dispreţ* (la cei care au reuşit, fie şi parţial, să se detaşeze sau la noile generaţii, căci cei ce s-au născut după decembrie '89 sau imediat înainte au, iată, între şaisprezece şi douăzeci de ani).**

Este de domeniul evidenţei că ***obiectivarea este imposibilă* (vorbim, desigur, de cei ce au perceput conştient perioada suspomenită), căci prea cumplite au fost restricţiile acelei perioade, nu doar în privinţa nivelului de trai al oamenilor, ci mai ales *în privinţa dispreţului suveran pentru demnitatea umană, pentru individualitate şi pentru componenta ei raţională*, pentru a mai fi perpetuată după dispariţia ei: psihicul uman se grăbeşte întotdeauna să uite (sau doar să-şi reprime) experienţele mutilante, este un reflex de autoprotecţie.** Tot astfel cum ascultam, prin anii '70 cu o deferenţă plictisită poveştile celor ce avuseseră de suferit în perioada Canalului şi a colectivizării, tentativa de a face cunoscute realităţile acelei perioade revolute generaţiei tinere de azi, consumiste şi centrate pe propriile nevoi şi interese, nu poate trezi acesteia decât o reacţie de *nerăbdare*.

O tendinţă socială de obiectivare este de aşteptat, fie şi la modul empiric, ***dacă nu cumva se va îneca în ignorarea suverană a istoriei naţionale, în acest secol al XXI-lea, secol al cosmopolitismului şi al globalizării.*** Dar considerentele de mai sus nu fac decât să argumenteze că nu numai comunicarea artistică, dar şi cea ştiinţifică, **orice fel de comunicare este puternic dependent de receptivitatea ascultătorului, de interesul (sau dezinteresul) pe care i-l trezeşte tema comunicării**, înainte chiar de *modalitatea de tratare a temei*, de *concordanţa de opinii*, de *mai puternica sau mai slaba reacţie afectivă asociată prin reprezentări* care, adesea, nu ţin de conţinutul comunicării ci de **fondul aperceptiv comun**, altfel spus, de ***orizontul de aşteptare al receptorului.***

Orice tentativă a unui istoric de a aborda epoca dintr-o perspectivă obiectivă este lovită de nulitate din cauza a cel puţin unuia dintre următoarele impedimente:

▪ **Polarizarea opiniei.** Fie că va supăra pe cei care au avut mult de suferit în perioada structurilor comuniste (mari nedreptăţiţi sau, pur şi simplu, temperamente mai puţin stoice, exasperate de absurditatea abuzurilor comise), fie că va supăra pe cei care, fie şi în secret, regretă epoca (nu neapărat pentru că au fost favorizaţi ai ei, poate doar pentru

Scanned with CamScanner

siguranţa vieţii cotidiene pe care o văd astăzi scurgându-li-se printre degete), un istoric obiectiv, care se străduieşte să arate epoca aşa cum a fost, despărţind binele de rău (în măsura în care este însuşi capabil de obiectivare absolută), *va fi privit cu suspiciune sau şi mai rău, acuzat de partizanii fiecăreia dintre aceste concepţii extreme că este aservit părţii opuse* („vândut" cosmopolitismului sau „vândut" criptocomuniştilor).

▪ **Reaua credinţă**. Extrem de des se poate constata că printre liderii de opinie ai zilelor noastre apar aceia care sunt cunoscuţi a fi făcut parte din nomenclatura perioadei revolute; extrem de des aflăm că mai toţi noii lideri se dovedesc personaje legate de nomenclaturiştii de altădată prin grade de rudenie, prin interese, afinităţi sau clientelism. *Raţionamentul refutativ al omului de rând este legat de prea anorexica „schimbare la faţă" a regimului, de versatilitatea celor de altădată, de faptul că orice poziţie proeminentă în noile structuri este rezervată tot celor ce „au relaţii" şi care „se pot aranja"*. Ceea ce, după cum se pare, este tot mai pertinent dovedit de evoluţiile vieţii politice şi a campaniilor succesive de neo-"demascări" din ultima vreme.

▪ **Perspectiva individuală**. Observăm atât de frecvent că *printre cei mai violenţi critici ai perioadei se numără mai ales aceia care au avut mai puţin de suferit din partea sistemului, fiind în schimb dotaţi cu oportunism şi aplomb*. Nu vorbim neapărat de sfidarea bunului simţ. Dar este poate adevărat că aceia care se simţeau în pericol datorită poziţiei lor relativ privilegiate – nu comparativ cu alţii din aceeaşi categorie, dar comparativ cu majoritatea covârşitoarea a populaţiei – au reacţionat cel mai violent în privinţa criticării respectivelor structuri. Un scriitor, ziarist, critic, regizor, sociolog etc. care nu avea prioritate editorială sau de altă natură din cauza unor favorizaţi ai regimului era, indiscutabil, marginalizat, *mai ales când principala sa forţă de producţie era ideea pe care o scria/ prezenta*; totuşi ***nu avea de suferit cât un om de rând*** *a cărui condiţionare socio-materială era cu mult mai tragică*. Iar accesul la notorietate se obţinea tot prin gesturi de obedienţă; valoarea intrinsecă era insuficientă.

Indiscutabil, omul de cultură are mai multă pertinenţă şi un acces mai mare la dezbaterea de idei, adică apare cu mult mai multă uşurinţă pe un post de televiziune, de exemplu; nu mai puţin, telespectatorul de rând poate resimţi la adresa *acestuia idiosincrasii care obliterează comunicarea ideilor*. Indiscutabil, iarăşi, tocmai din cauza penetraţiei ideilor, *aceştia erau mai atent supravegheaţi decât oamenii de rând*, iar *la tribunele mediatice de opinie aveau acces doar cei ce prezentau încredere*; şi, chiar aşa, statutul de favorit, de purtător de cuvânt al puterii se pierdea destul de uşor.

Totuşi, se poate constata un fenomen interesant: ***cu cât o asemenea personalitate este mai binecunoscută oamenilor dinainte de Revoluţie, fie şi ca disident, cu atât credibilitatea sa este astăzi mai scăzută în ochii privitorului de rând***.

▪ **Subiectivitatea**, în legătură directă cu criteriul mai înainte examinat. Indiscutabil, pentru fiecare dintre noi, *conceptul însuşi de represiune este subordonat propriilor reprezentări şi covingeri, idealurilor contrazise, coeficientului de realizare socială, maleabilităţii şi adaptabilităţii personale*. Să ne amintim că, pentru multă vreme, însăşi înscrierea la doctorat era condiţionată de posesia carnetului de partid sau că o simplă figurare pe lista aprobată pentru un paşaport colectiv, necesar unei excursii de zece zile în străinătate (*în ţări ale lagărului socialist, nu în Occident*) era obţinută abia după „verificări" sângeroase. Pentru un televizor color se făceau deasemenea liste de aşteptare, a figura pe ele făcea necesare relaţii nu la îndemâna oricui; cărţile cele mai bune erau şi ele rezervate oamenilor cu bani (care, îndeobşte, nu le citeau), sau erau procurate condiţionat, alături de opere nevandabile ale „gânditorilor politici" ai vremii Pentru a nu mai vorbi de listele de aşteptare pentru repartiţie de locuinţă sau maşină. Este normal atunci ca astăzi,

Scanned with CamScanner

pentru omul de rând, mai puțin priceput în judecarea puterii de cumpărare, *accesibilitatea acestora (fie și doar teoretică) să dea celor mai tineri și mai naivi iluzia eliberării totale.* Dar, repetăm, *pentru fiecare sistemul axiologic este subordonat propriilor reprezentări sociale.*

▪ **Deprecierea istoriei ca disciplină**. *Abuzul de istorie din trecut și fecventa răstălmăcire a faptului istoric determină aproape reflex individului zilei de azi*, fie el cu pregătire superioară sau om de rând, adică fără mult contact cu (și relativ impermeabil la) analiza științifică, *o reacție de idiosincrasie, de obliterare reflexă a canalului de comunicare*, ceea ce, coroborat cu factorii mai sus pomeniți, cauzează *quasi*-automat *lipsa de penetrație a disputei ideatice.*

▪ Fenomenul expansiunii *mass media* și prevalența contingentului determină **o modificare a însuși conținutului noțiunii de istorie**, oamenii zilei de azi, mai ales cei sub treizeci de ani, considerând istoria a începe cu 1989, *imediatul fiind mai absorbant iar studierea trecutului, fie el și imediat, oțioasă și neproductivă.* Mai limpede spus, avalanșa de evenimente, puțin cernute axiologic, fac (în special pentru tineri) ca *acea continuă reprimare a imediatului dinaintea Revoluției din decembrie să se confunde cu lipsa de evenimente*, ceea ce este respins *de plano* de către aceste noi generații, axate pe consumism, egocentrice și mai ales incapabile să conceapă existența fără de *show, thrill* și *entertainment.* Iar succesiunea evenimentelor "de la știri" creează *iluzia că istoria este exclusiv cotidianul: un important eveniment de acum doi ani nu mai preocupă pe nimeni.*

▪ **Statutul dubitabil de disident**. Pe lângă autenticii oponenți ai regimului ceaușist, pe lângă cei (puțini) care au avut realmente ceva de spus și, în plus, curajul de a o face, apar, iată, *tot mai mulți care își arogă calitatea de disident sau erou al Revoluției, pentru a accede la noile structuri, ceea ce are darul de a indigna fostul deținut politic sau de a face și mai circumspect pe omul de rând, care, nemaiștiind pe cine și ce să creadă, refuză în bloc orice idee despre acele vremi.* Ba, cel mai frecvent, *oamenii care au avut tăria morală să se opună fățiș nu sunt cei care se înscriu în frunte pe listele de disidenți, eroi, răniți sau urmași ai celor dispăruți în Revoluție.*

▪ **Scenaristica**. Atât de rapida explozie informațională, secretele reale sau inventate pe care *mass media* le „dezvăluie" exacerbează instinctul suspiciunii în acele generații care, spre deosebire de cele mai înainte pomenite, au trăit cu ochii în presa comunistă și cu urechile la Radio Europa Liberă, Vocea Americii sau BBC. De aici, obiceiul de a concepe scenarii pentru orice eveniment. *Când, fatalmente, dintr-o sută de mii, două se confirmă (și procentajul este, în genere, mai mare) reacția paradoxală este de demoralizare, omul de rând simțindu-se profund manipulat și incapabil să-și ia destinul în propria mână.*

▪ **Deprecierea economică**. Dar cel mai important factor este acela al *coborârii nivelului de trai.* Prins între grijile cotidianului, într-o epocă în care idealul bunăstării omului de rând este menajul făcut câțiva ani unei familii sau curățenia într-o clădire dintr-o țară occidentală, pe sume derizorii pentru acele meleaguri, urmate de renovarea apartamentului cumpărat în rate pe vremea lui Ceaușescu, *pe nimeni nu mai preocupă mecanismele istoriei ca atare, majoritatea celor care ar trebui să conștientizeze erorile trecutului pentru a împiedica repetarea lor mulțumindu-se să constate că „era mai bine înainte".* În aceeași serie se include în mentalitatea omului de rând și *iritarea produsă de noua clasă de îmbogățiți*, majoritatea fără scrupule și fără educație morală.

▪ Ca o consecință a tuturor factorilor enumerați, avem, la polul specialistului, **răspunsul la acest orizont de expectanță**. Știind că *orice tentativă de obiectivitate va fi rău primită*, istoricului care nu are răbdare până la judecata posterității, mai împarțiale

Scanned with CamScanner

poate, ci doreşte să se afirme în prezent, ***nu-i rămâne decât să se conformeze şi să „vorbească pe limba" celor cărora li se adresează, adoptând atitudinea „la modă" în mediile de specialitate, cu riscul falsificării propriilor convingeri***; or, aceasta este, deocamdată, critica prea subiectivă pentru a avea caracter ştiinţific şi nediferenţiată axiologic a tot ce cuprinde acea perioadă. Orice autor nelipsit de bun simţ, cazul de faţă neexcluzându-se, **este conştient, atunci când scrie, că va fi răstălmăcit în atâtea feluri câţi cititori va avea şi în consecinţă resimte aprehensiunea cuvântului expediat în necunoscut cu consecinţe imprevizibile. Şi opera ştiinţifică, la fel cu orice comunicare, este prin definiţie *aperta*; prevalenţa denotativului nu o apără de răstălmăciri.**

*

Drobul de sare discriminant. Revenind la perioada discutată, nici chiar trăitorii ultimilor ani ai dictaturii comuniste nu pot înţelege dimensiunea exactă a ceea ce a însemnat cultul reprimărilor ideatice sau de de altă natură ridicat la nivel de politică de stat Iar noile structuri sunt extrem de precaute cu „dezvăluirile", până la punctul în care (poate, reflex al scenaristicii de care vorbeam mai sus) s-ar spune *că şi aceste dezvăluiri sunt nu numai „reglări de conturi" ci mai ales forme de manipulare a conştiinţelor, altfel zis, că transpare numai ce este recomandabil să transpară.* Sursele documentare sunt extrem de parcimonioase, în numele „indignării" post-revoluţionare dispărând arhive întregi, care ar fi asigurat unui investigator al perioadei nu numai *obiectivitatea*, dar şi *informarea corectă, exactă şi completă.*

Mult, mult prea rar putem găsi prin arhive documente care să fie în egală măsură relevante şi semnificative; de obicei trebuie să ne mulţumim cu „fărâmituri", care nu au părut relevante expurgatorilor. Cu atât mai meritorie iniţiativa *Caietelor Echinox* şi a altor publicaţii de profil de a publica asemenea documente găsite prin Arhive (neclasificate ca secrete de stat), documente care dau cititorului atent o cât de cât exactă imagine a mentalităţii unei epoci, mai ales a structurilor superioare, manifestând o gelozie paranoică în privinţa exclusivităţii întru normativitatea comunicării prin artă şi *mass media.*

Gelozia aceasta, izvorâtă dintr-o polarizare mentală foarte specifică noilor ideologii, nu a fost caracteristică doar proletcultismului. Ea este a tuturor concepţiilor sociale tinere (tinere, la proporţiile istoriei, care socoteşte fenomenologia la nivelul secolelor). Nu este de altă factură decât intoleranţa ideologiilor de dreapta de la mijlocul secolului al XX-lea, despre care am vorbit, cu diferenţa că acestea, mai autosuficiente, nu s-au sfiit să-şi afişeze radicalismul (ideologia *pseudo*-socialistă a fost mai ipocrită, pentru că s-a pretins mai democratică). Nu este de altă factură decât ideologia reformei religioase din secolul al XVI-lea sau a iconoclastiei din secolul al VI-lea. **Sistemele ideologice, laice sau teologice, îşi amplifică factorul toleranţă proporţional cu vechimea, pentru că experienţa relativizează şi obiectivează, distanţa în timp favorizând detaşarea, iar variabilizarea experienţei stimulează percepţia diacronică asupra complexului de consecinţe ale unui fenomen, înlăturând panica sau dubiul.** Lipsite de această perspectivă, **ideologiile tinere sunt paranoic intolerante, orice abatere trezeşte groaza deviaţionismului distructiv.** Celebrul *cine nu-i cu/ca noi este împotriva noastră* este mai mult expresia *fricii inerente nesiguranţei tânărului adept*, care polarizează tranşant realitatea, criteriu de recunoaştere al „duşmanului de clasă". Simptomatica acestei nesiguranţe include indelebil:

Scanned with CamScanner

▪ ***lipsa de umor***, ca o consecinţă a ***absolutizării denotativului*** (mai exact, a ***impermeabilităţii la conotativ***), umorul fiind condiţionat de o poziţie de superioritate faţă de fenomenul criticat astfel, iar fanaticii unei idei plasându-se *ipso facto* în poziţie de subordonare venerantă faţă de aceasta,

▪ ***indignarea în faţa pluralităţii conceptuale***, semnul cel mai sigur al **simplităţii mentale a neofitului întru ale raţiunii** care, odată ce a procesat şi interiorizat o idee, nu admite, nu doar posibilitatea ca aceasta să fie greşită, dar **nici măcar posibilitatea ca să mai existe o alta valabilă,**

▪ ***simplitatea sistemului axiologic*** (*homo unium libri*, fie acest *„liber" Capitalul, Mein Kampf, Coranul, Tezele de la Wittemberg* sau *Tezele de la Mangalia*),

▪ ***suspiciozitatea ca principiu de guvernare*** de care vorbeam, ca **principiu de bază al politicii de stat** (a se vedea celebra afirmaţie a lui F. E. Dzerjinski – „în ochii noştri toată lumea e suspectă, cu excepţia tovarăşului Stalin")

▪ ***silogistica primară*** (care se poate baza ori nu pe sofistică), derivată tocmai din impermeabilitatea mai sus pomenită faţă de pluralitatea conceptuală; este, de fapt, tot o ***reacţie de frică*** în faţa posibilităţii ca, punând în dezbatere ideea „absolută", la analiza ei, **aceasta să se dovedească relativă, carentă**, fiind „răstălmăcită" de „reacţionari" mai pricepuţi „să despice firul în patru" (raţionament de tipul aceluia care a făcut ca Biblioteca din Alexandria să încălzească băile ienicerilor),

▪ ***inversarea relaţiei fenomenologice de cauzalitate*** (în strânsă legătură cu ***caracterul autosuficient şi autojustificativ al respectivei ideologii***) şi altele.

Dar aceste considerente teoretice, **dacă ne sunt nouă astăzi permise de democratizarea dreptului la opinie public exprimată, nu mai au pentru majoritatea oamenilor rezonanţa emoţională pe care ar fi putut-o avea dacă ar fi fost cunoscute în epocă.**

În numărul 7 al *„Caietelor Echinox"*, Ioana Goşman publică extrase dintr-o stenogramă găsită în arhivele Comitetului Central. Stenograma, datată 24 martie 1953, între orele 21 şi 24, este a unei şedinţe a Consiliului de Miniştri al epocii, convocată şi condusă de către Iosif Chişnievschi.

În prefaţa acestui material, Ştefan Borbély, unul dintre coordonatorii ediţiei, inserează o remarcă pe care o reproducem aici, tocmai pentru că ea confirmă cele afirmate anterior despre **non-persistenţa memoriei colective**, accelerată de evoluţia prezentului şi care invalidează pentru istorie tinerele generaţii (dacă nu cumva invalidează ***istoria*** pentru tinerele generaţii). El porneşte de la inerţia şi indiferenţa studenţilor în faţa rezolvării unei sarcini de lucru referitoare la istoria imediat depăşită:

„[...] documentele din anii '50 – periodice, broşuri, cărţi, tipărituri ocazionale etc. – au fost epurate din majoritatea bibliotecilor noastre publice, din raţiuni de spaţiu, ceea ce este o inepţie; [...] acolo unde există, ele sunt lacunare într-un fel anume, «selecţia» fiind făcută după criterii discriminatorii foarte precise, menite să îi apere pe dregătorii de azi de o eventuală avalanşă culpabilizatoare a trecutului, şi ajung la aspectul pe care-l consider cel mai periculos dintre toate, şi anume la incapacitatea de a reconstitui ambele feţe ale monedei, atât pe cea veselă, forţat-extrovertită a populaţiei, cât şi pe cea ocultă, umbrită, bine ascunsă în spatele uşilor închise, a Puterii.

[...] I-am trimis, aşadar, pe studenţi în bibliotecă, îndemnându-i să fie şi scrupuloşi sub aspect documentar, dar şi detaşaţi sub cel participativ şi psihologic. Cei mai mulţi nu ştiau că în 1953 a avut loc un mare festival la Bucureşti, cum nu ştiau de revoluţia din Ungaria din 1956,

Scanned with CamScanner

de căţeluşa Laika, de Saharov sau de Dubcek. (subl. ns.)"[1]

... Şi nici nu-i prea interesa, îndrăznim a opina, cunoscând mentalitatea tineretului contemporan: ce relevanţă mai are căţeluşa Laika în era călătoriilor plătite în cosmos ? Cel mult una documentară, de resortul *Discovery Channel*. Facem sistematic greşeala de a confunda propriul sistem axiologic, lista noastră de priorităţi culturale, istorice, sociale, morale etc. cu ale altor generaţii; sincronic şi diacronic este sursa principală a neînţelegerilor şi intoleranţelor. Facem, sistematic, greşeala de a confunda ***progresul ştiinţific*** (esenţial) cu ***istoria ştiinţei*** (opţională). Şi continuă autorul punându-şi o foarte serioasă dilemă de ordin moral, de fapt mărturisind că i-a fost pusă de studenţi la un seminar:

*„[...] **avem noi, care am atins o anumită vârstă, dreptul de a-i fixa pe studenţi în trecutul nostru traumatic, de a-i închide în perimetrul tematic şi psihologic al propriei noastre memorii ?*** (subl. aut.)"[2]

Desigur, părerea noastră este că dilema morală este falsă, cu atât mai mult cu cât autorul însuşi recunoaşte că acest trecut, care pentru noi

„are o consistenţă malefică, traumatică, e plin de durere, de puseuri revanşarde, de sânge"[3]

pentru tinerii de azi, studenţi sau nu,

„e doar o temă de lucru pe care o bifezi râzând în hohote, la bibliotecă."[4]

Tema în cauză este utilă, **dacă nu din raţiuni morale sau patriotice, măcar din raţiuni ştiinţifice: sociologice, istoriografice şi politice, căci nu poţi judeca ziua de azi făcând abstracţie de cea de ieri, cu atât mai puţin o poţi prevedea pe cea de mâine;** *prea mulţi, poate toţi, locuitorii României datorează felul de a fi, mentalitatea, nivelul de trai chiar, acelui* ***ieri***. Se poate observa deja cum, **decartând integral amintirea acelei perioade, România este condamnată nu să repete greşelile trecutului, ci să le amplifice, permiţând din nou unei oligarhii politice să acapareze economic şi administrativ tot ce nu li se cuvine.** Nu e vorba în primul rând de a te consacra unui trecut obsedant, ci ***de a cerceta efectele sale psihologice asupra indivizilor/generaţiilor de azi***. Deci, Laika este un detaliu; aducerea la cunoştinţă a unei mentalităţi revolute – nu.

Pe de altă parte, non-persistenţa memoriei colective despre care vorbeam poate fi un factor pozitiv: eliberaţi de fantomele trecutului, tinerele generaţii sunt scutite şi de obsesiile revanşarde care, iată, mai macină prezentul şi, probabil, vor măcina viitorul altor popoare, fără ca nimeni să bage de seamă futilitatea motivelor esenţiale sau a justificărilor prezente.

Dar ceea ce poate fi o dilemă morală pentru profesor, **este o *obligaţie morală* pentru cercetătorul care se apleacă asupra oricărui aspect legat de acea perioadă**, cu atât mai mult pentru unul care are cu aceasta o legătură adânc intrinsecă, precum este domeniul comunicării prin spectacular de care ne ocupăm. Fie această obligaţie morală de domeniul *arheologiei unei mentalităţi defuncte*, aşa cum ne place s-o numim.

*

Cominter-naţionalism. Acestea fiind precizate, să ne ocupăm de extrasele din stenograma cu pricina. Festivalul urmând a se deschide pe 2 august, la sfârşitul lunii martie pregătirile sunt în toi.

Pentru început, vorbeşte Miron Constantinescu, pe atunci preşedinte al Consiliului de Stat al Planificării, care, cu ocazia unei vizite operative, constatase că în preajma

[1] * * * *Caietele Echinox*. Cluj: Editura Dacia, 2004, p.143-144.
[2] L. cit.
[3] L. cit.
[4] *Ibid.*

Scanned with CamScanner

şantierului, vizitat zilnic de *„mii de oameni care **umblă*** (!) *să vadă munca tineretului”*, se organizase spontan

*„un bâlci, un iarmaroc, **cu tot felul de dansuri, de strigături şi diferite alte lucruri**, care numai cinste nu ne fac* (subl. ns.)”

Dansurile populare şi strigăturile nu fac parte din repertoriul de bâlci, drept care suntem îndrituiţi să presupunem că o tentativă rapid improvizată de a impresiona pe puternicul activist prin falsul entuziasm al brigadierilor eşuase tocmai datorită slabei cunoaşteri de către acesta a specificului etnografic local. Oricum, el propunea intensificarea politizării muncii pe şantier, comandând instruirea unor ghizi, instalarea unor machete şi plantarea unor *„agitatori ai tineretului”* care să suplinească aceste carenţe. Căci, conchide vorbitorul la limita mirării,

*„Cum se arată, aceasta este o artă, tovarăşi. În Uniunea Sovietică sunt **călăuze** oameni cu diplome universitare.”*[1]

...Cuvântul *ghid* trebuie să-i fi părut activistului, nelipsit, după ştiinţa noastră, de oarece cultură, prea cosmopolit pentru a fi folosit în context. Vom zăbovi, însă, asupra intervenţiei lui Iosif Chişinevschi, vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri, care, după câte s-ar părea (şi nu putem apela decât la conjecturi într-o asemenea situaţie), a convocat şedinţa mai ales nemulţumit fiind de desfăşurătorul (*“filmul”*) festivităţii de deschidere.

De fapt, toate „părerile constructive” şi „măsurile operative” care au prelungit şedinţa timp de trei ore, par a fi doar o „cortină de fum”, construită *ad-hoc* de subordonaţii speriaţi şi grăbiţi să se arate proporţional mai imbecili, cortină menită să înlăture starea de jenă a superiorului care comite, cu acest prilej, o gafă monumentală. Or, **dacă un activist de asemenea calibru şi factură devenea conştient că a spus o prostie, toţi care fuseseră martori momentului se aflau în uriaş pericol din punct de vedere al carierei lor, ba uneori şi mai mult.** Căci Iosif Chişinevschi, citind desfăşurătorul, are o problemă:

*„[...] **s-a arătat că la ora 15.30, potrivit unui semnal dinainte stabilit, un grup de 50 de buciumaşi vor deschide Festivalul. Voi credeţi că acesta este specificul nostru naţional? Este frumos*** (revirimentul de opinie denotă a fi observat consternarea de pe feţele celorlalţi, nn.), ***dar altceva nu avem ? Pleacă oamenii din Bucureşti şi-o să creadă că aceasta este muzica noastră***. (Un exemplu de revenire în forţă; acum reuşeşte performanţa de a părea că le reproşează celorlalţi lipsa de pricepere şi de interes real pentru specificul naţional: o lovitură psihologică de maestru, dovedind politicianul/activistul înnăscut, nn.) ***Am citit şi am rămas puţin (!) nedumerit. Poate să fie şi bucium, dar ce v-a determinat la aceasta ?*** (în mod evident, nu e deplin lămurit de ce nu se reped toţi să-i dea dreptate şi să-şi facă autocritica, dar rămâne pe poziţii de prudentă ofensivă, aşteptând explicaţiile lor, nn.)”[2]

Ceilalţi se grăbesc să spună, cu un aer de scuză ipocrită, ca şi când ar regreta că nu s-au gândit mai bine: *„noi am socotit că acest aspect ar fi cel mai pitoresc”* (Manole Bodnăraş), *„am apărut în costume naţionale, cu căciuli [...] desigur, şi tractorul a **devenit** acum naţional la noi”* (M. Constantinescu), *„**există cereri de la toate delegaţiile străine care vor să vadă folclorul nostru**. Noi ştim că îndeosebi oamenilor le plac aceste lucruri”* (Manole Bodnăraş), până ce toată lumea proclamă, aproape în cor, că e necesar *„să fie şi buciumaşi, **dar proporţional**”*.

[1] *Ibid.*, p. 147.
[2] *Ibid.*, p. 146.

Scanned with CamScanner

...Vai de bietul specific naţional, apărat în numele turismului şi a *„cererilor delegaţiilor străine să vadă folclorul nostru"* în faţa activistului de import care vede lucrul în termenii banal egalizatori ai internaţionalismului:

„Cred că ar trebui să fie ceva mai măreţ, mai puternic, cred că ar trebui să fie t r o m p e t e , f a n f a r e , să fie o forţă, o tehnică artistică"[1]

Banalele fanfare, date ca exemplu de „forţă artistică" în detrimentul buciumelor denotă nu numai lipsa totală de receptivitate pentru specificul naţional, dar şi **o reală lipsă de simţ estetic**: oricând, oriunde, sunetul prelung şi straniu al buciumelor va genera un fior emoţional mai puternic decât ţipătul agasant al fanfarei. Dar percepţia activistului este explicabil deformată de sutele de mitinguri şi defilări la care a participat şi la care fanfara era de rigoare. Iar folosirea în context a cuvântului 'tehnică', mai mult decât un automatism lingvistic, dovedeşte conceptual o anumită mentalitate, dovedeşte **însăşi ordinea priorităţilor mentale ale activistului.**

Iar apoi, în faţa ezitărilor celorlalţi, care nu vor să renunţe la buciume, chiar concedând la amestecul lor cu fanfarele, Chişinevschi mai are un puseu de dojană arogant superioară, dornic să demonstreze în faţa celorlalţi că nu este ignorant în domeniu (**a nu fi expert în t o a t e domeniile era la nivelul funcţiei sale, ca şi la altele mai de jos o *incompatibilitate structurală cu funcţia*, un *pericol* şi, deci, o *imensă ruşine*; însemna, cumva, a înşela încrederea partidului**). Pentru a-şi demonstra omniscienţa, aşadar, Chişinevschi reuşeşte să emită nerozia absolută:

„Aşa este, dar *e x i s t ă ş i î n r a m u r a a r h e o l o g i e i m u l t i p l e l u c r u r i n a ţ i o n a l e* (subl. ns)."[2]

conchide el. Formularea, de factura relaţională „nuca-n perete", este de un nivel subcultural vădit, *„lucrurile naţionale din domeniul arheologiei"* denotând o gândire extrem de nebuloasă, ca şi pe slabul cunoscător de limbă; iar felul cum acestea ar putea fi *„multiple"* scapă înţelegerii vorbitorului cât de cât cultivat.

De stilul lui Caragiale – sau, mai apropiat, a lui Teodor Mazilu – ţine însă aici **comicul involuntar de limbaj**: nu se poate pricepe legătura dintre menţionarea descoperirilor arheologice şi subiectul în discuţie, nici cum ar putea fi ele folosite pentru a da semnalul începerii festivalului. Chişinevschi a auzit, probabil, discuţii privind săpăturile arheologice din epocă de la Grădiştea Muncelului şi ţine să-şi arate „erudiţia" şi preocuparea pentru evenimentele imediate ale ţării pe care o conduce. *Aceste săpături, punând problema unei fundamentări **naţionale** a societăţii româneşti, trebuie să fi ajuns la urechea sa ca posibile ameninţări la adresa internaţionalismului pro-sovietic;* este aproape insolită menţiunea lor aici, *dovedind că faptul îl preocupa.*

Dar nu poate scăpa unei analize cât de cât atente **comicul *de situaţie*** rezident în această discuţie: **Iosif Chişinevschi între Scylla internaţionalismului proletar şi Charibda specificului naţional de rigoare în contextul Festivalului Internaţional al Tineretului; şi acoliţii săi, deasemenea „sfâşiaţi" între dorinţa de a-i explica realitatea şi groaza de a-l face să se simtă prost, în ambele sensuri ale cuvântului; criza este complicată situaţional de teama ca nu cumva, înţelegând ulterior ce cote de ridicol a accesat, respectivul şef să nu se răzbune pe cei ce ar fi putut să-i explice şi n-au făcut-o.** Crucificaţi între asemenea jaloane ale groazei, mai marii vremii îşi plăteau cu sudori de sânge poziţia privilegiată.

---

[1] L. cit.
[2] *Ibid.* p. 146.

Scanned with CamScanner

Acesta a fost, *in efigiem*, destinul spiritualităţii româneşti, pe patul lui Procust al unui import de revoluţie în care se afla sub cârmuirea unor indivizi,nu doar preocupaţi de implementarea unor formule străine, dar şi nutrind un dispreţ pusilanim şi sfertodoct faţă de tot ce ieşea din tiparele cunoscute lor, de pildă – specificul naţional. Să admitem aici faptul că o motivaţie a acestei orori se putea găsi în naţionalismul exacerbat dinaintea ultimului Război Mondial, capitol la care România era puternic suspectă în ochii URSS.

Dar motivul pentru care se declanşează această dilemă şi motivul pentru care am dat atâta atenţie textului este **importanţa pe care, în pofida aparenţei, propaganda acelor ani de început ai dictaturii cominterniste o acorda percepţiei de către publicul spectator şi de către oaspeţii străini a realităţilor româneşti.**

*

Impact şi transfer de mentalitate. Simptomatic, referindu-ne la presiunea orizontului de aşteptare al perioadei de care ne ocupăm, este faptul că, folosind acest concept, ne gândim cu precădere la *presiunea cu vector de sus în jos*, presiunea comanditarilor, a factorului politic şi propagandistic, ceea ce, ultimamente, înseamnă acelaşi lucru. Dar expectanţa publicului ? Teatrul se face pentru spectatori, iar publicul român, cum am văzut, şi-a dobândit extrem de repede (în circa o sută de ani) obişnuinţa, plăcerea şi simţul discriminatoriu al valorii (gustul) care au făcut din 'mersul la teatru' o obişnuinţă nu numai în oraşele mari, Iaşi, Bucureşti, Cluj, dar şi în celelalte teatre de provincie. Şi atunci - de ce ne gândim mai ales la presiunea politică mai curând decât la ceea ce voia publicul ?

Evident, pentru că, oricând vorbim de epoci totalitare, concepem orizontul de aşteptare *mai ales* din perspectiva comanditarilor. Totalitarism nu înseamnă doar concentrarea puterii politice, nu înseamnă nici măcar asumarea cu forţa a poziţiei de conducător: există.regimuri totalitare care au accedat la putere în mod perfect democratic, prin consensul majorităţii (electoral exprimat sau nu). Totalitarism înseamnă în special *intoleranţă ideologică*, respingerea *de plano* a oricărei alternative conceptuale, a alterităţii de opinie, pe cale de consecinţă a dezbaterii de idei.

În acest sens, **orice formă de intoleranţă consideră că face o reală favoare maselor îndoctrinându-i, uniformizându-i mental**, iar aceasta se numeşte, în vocabularul oricărui regim totalitar, a 'lămuri', a 'convinge pe nehotărâţi', a 'aduce pe calea dreaptă', 'a da pe brazdă', ***niciodată a impune cu forţa***. De aici, convingerea oricărui regim totalitar că **acea bază ideatică incontestabilă pentru oligarhia conducătoare este singura logică şi justă, că este obligatoriu ca ea să fie la fel de clară şi celorlalţi**. Dacă aceştia opun rezistenţă sau încearcă o dezbatere conceptuală, devin de la sine „încăpăţânaţi", „răuvoitori", „sectarişti", „individualişti", „farisei", *ergo* – „reacţionari".

Consecinţa este **o spirală ascendentă a agresivităţii**, deoarece ceea **ce nu corespunde cu vederile grupului conducător, este considerat iniţial *incomod*, apoi *duşmănos*, apoi *o reală ameninţare* pentru „popor", pentru ca finalmente să devină *un pericol public* şi deci *ecarisabil***. Acestei spirale îi putem identifica treptele aşa cum am făcut-o la Caragiale cu treptele nevrozei: ***nesiguranţa, autolegitimizarea, exclusivismul, suspiciunea, intoleranţa, represiunea***.

Propaganda nu poate ignora, desigur, un instrument important al manipulării conştiinţelor cum este o artă cum este teatrul, cu caracter atât de colectiv, care, alături de presă, şcoală, mai nou cinematograful, devenise cu mult mai eficientă decât reuniunile

Scanned with CamScanner

publice (politice, electorale etc.) încă din secolul al XIX-lea. Să nu uităm că, în chiar acel secol, aceleaşi au fost instrumentele folosite de generaţia anului 1848 pentru a răspândi în mase ideile noii democraţii. Să nu uităm de importanţa pe care au dat-o propagandei de acest tip naziştii.

Să nu uităm mai ales că, după 1917, din iniţiativa lui Lunacearski, trenuri de propagandă, conţinând aparate de proiecţie, mici redacţii şi o tiparniţă pentru publicarea unor foi volante, trupe de actori, de oratori şi de specialişti, uneori chiar autori de oarecare renume, capabili să scrie „la moment" o poezie sau o scenetă de ocazie, au cutreierat ţinuturile fostului Imperiu Ţarist, mai eficiente ideologic decât „agitatorii" locali sau comisarii trimişi de la centru. Literatura epocii abundă în mărturii ale unor asemenea trenuri şi alte forme analoage de propagandă, citarea lor ar fi oţioasă. Amintim doar două, interesante prin curajul viziunii care au făcut din autorul lor un indezirabil al perioadei staliniste: *Bibliofetierul* şi *Noua metodă de răspândire a cărţii* de Mihail Bulgakov. Maestru al sesizării comicului subiacent paradoxului situaţional, Bulgakov vorbeşte despre formalismul care începea să devină politică de stat, căci un punct volant de propagandă ajunge fruntaş pe ramură deoarece cărţile sunt cumpărate cu toptanul de negustorii care îşi învelesc marfa în hârtia lor, superioară calitativ celei de ziar şi *mult mai ieftină*. Din aceeaşi categorie a efectelor bergsonian răsturnate ale propagandei citâm o miniatură din perioada kievleană a autorului:

*„**Ştiinţa, literatura şi arta.***

Nu.

Nu găsesc cuvinte pentru a descrie bustul negru al lui Karl Marx, proţăpit în faţa Dumei şi încadrat cu o arcadă albă. Nu ştiu care artist l-a conceput, dar este inadmisibil.

Refuz cu obstinaţie să cred că modelarea chipului vestitului ***î n v ă ţ a t*** (subl. ns) *german poate fi încredinţată cui n-are altă treabă.*

Nepoţica mea de trei anişori, arătând spre monument, mi-a spus cu gingăşie:

- Nenea Malks. Neglu."[1]

Avem aici o perfectă metaforă a distorsiunii receptării prin neadecvarea mijloacelor, *percepţia naivă a unui copil de trei ani* ***fiind perfect analogă perceperii de către omul de rând a esenţialului comunicării***, iar dacă mijloacele nu se adecvează total scopului, propaganda, căci despre aceasta este vorba, capătă un sens exact contrar celui intenţionat.

Interesantă, deasemenea, formula neutră – nelipsită de ironie – găsită pentru calificarea lui Marx prin trei adjective, dintre care unul substantivizat: Marx era într-adevăr german şi vestit, dar mai ales învăţat, ceea ce, redat în româneşte prin participiul verbului 'a învăţa', capătă incitante conotaţii de pasivitate şi explică folosirea termenului '*ştiinţa*'. Dar şi mai surprinzătoare este **apariţia în titlu a cuvântului 'literatura'**, fără nicio legătură concretă cu restul. Acesta induce o analogie cogitativă a autorului, repetat exasperat de încredinţarea comunicării artistice cu caracter propagandistic unor neaveniţi.

Revenind la perioada comunistă în România, nu uităm a spune că, la fel ca peste tot, comunicarea estetică a fost substituită cu ***mesmerizare*** etică, dacă acceptăm că putem folosi termenul de etică în sensul de *'concordanţă cu exigenţele comportamentale ale momentului social'*, ideea centrală fiind **de a vârî ineluctabil în capul tuturor faptul că aceea ce le era impus era singura cale posibilă de realizare a progresului social şi economic**.

Avem aici termenii unei interesante dezbateri între noţiunea de ***p u t e r e*** şi cea de ***a u t o r i t a t e***, adică între ***s t a r e a d e f a p t*** şi ***l e g i t i m i t a t e a e i***.

[1] Mihail Bulgakov, *Cupa vieţii*. Iaşi: Editura Polirom, 2001, p. 141.

Scanned with CamScanner

Explicaţiile ţin de domeniul analizei psihologice şi nu au altă menire decât să încerce a elucida cum se face că majoritatea tentativelor de a sincroniza mentalitatea epocii cu „restul lumii" nu au făcut decât să amplifice paranoia celor de la conducere. Au existat chiar dezbateri de idei privitoare la cuantumul tolerabil al dirijismului în materie de cultură şi artă. Una dintre aceste polemici, desfăşurată între Ignat Florin Bociort, autor al volumului *Teoria progresului literar artistic* (apărut la Editura ştiinţifică şi enciclopedică în 1975) şi Cezar Radu, autor al studiului *Dirijare conştientă şi autoreglare spontană în viaţa cultural artistică şi în formarea gustului estetic* publicat în 1985, are astăzi aerul disputei medievale privind numărul de îngeri care încap pe un vârf de ac. Dar în acel studiu o notă de subsol ne defineşte seninătatea concepţiei privind dreptul politicului de a se amesteca în fenomenul artistic.

Conceptul însuşi de *dirijare conştientă*, opus *autoreglării* şi oarecum pleonastic (cum o arăta dirijarea... inconştientă ?), este o mărturisire a ideii limpezi pe care estetica vremii o avea despre manipularea conştiinţelor printr-o ofertă culturală confortabil canalizată şi printr-un plurivalent control asupra creaţiei artistice, fie ea profesionistă sau „de masă". Căci, spune Cezar Radu,

„Prin dirijare conştientă înţeleg ansamblul deciziilor adoptate şi a măsurilor practice luate, de către factori exteriori relaţiei creaţie-operă-receptare, decizii şi măsuri prin care se urmăreşte (este deci prezentă intenţia expresă) – subl. aut. – *influenţarea, într-un sens sau altul, a respectivei relaţii, ca şi a fiecărui component al relaţiei în parte. Am în vedere în primul rând decizii şi măsuri ce pornesc din sfera politicului, dar include şi influenţa ideologică exercitată de către diverşi factori de presiune, mai mult sau mai puţin instituţionalizaţi* – subl. ns. – *(de la critică până la edituri, case de discuri, posturi de radio şi t.v. etc)"*[1]

Continuarea studiului vorbeşte despre necesitatea de a combate autoreglarea prin măsuri conştinete şi stabileşte nevoia de a (re)defini pe teritoriu românesc şi prin dezbateri ale sociologilor, esteticienilor, pedagogilor şi psihologilor vremii, concepte încă şovăielnic întrebuinţate precum *trebuinţă, interes, pulsiune, aspiraţie, dorinţă,* ***orizont de aşteptare,*** *necesitate, comandă socială.*

*

Strict la obiect. S-au făcut şi studii serioase privind publicul de teatru al epocii. Printre acestea vom cita aici numai două, apărute la Editura Meridiane: pe cel al lui Pavel Câmpeanu, *Oamenii şi teatrul*, publicat în 1973 şi pe cel al lui Victor Ernest Maşek, *Arta de a fi spectator*, din 1986. Editura Meridiane, dealtminteri, avea, pe lângă binecunoscuta serie a "Bibliotecii de artă", şi colecţii în care, de-a lungul anilor, au fost publicate nu numai memoriile marilor oameni de teatru, nu numai studii despre clasici, dar şi cărţi de estetică teatrală, antologii critice, ba chiar în care oameni de teatru (regizori, actori) indexaţi uneori din viaţa publică, îşi puteau publica aici gândurile, „spectacolele imaginare" (cazul lui Aureliu Manea este, poate, cel mai tipic). Editura Meridiane, dedicată informării publicului român în privinţa noutăţilor conceptuale occidentale (atâtea câte puteau răzbate până la noi), era printre puţinele care reuşeau să ţină cât de cât la curent intelectualitatea românească (*vorbim de aceea care, lipsită de conexiuni în ţările străine, putea cădea mai uşor victimă unicităţii ideatice a sistemului comunist*) cu ce se mai scria şi se mai făcea în Europa şi peste ocean, mai mult chiar decât Editura Univers,

[1] * * * *Evoluţia artei şi problemele receptării.* Bucureşti: Editura Meridiane, 1985, p. 159.

Scanned with CamScanner

mai îndeaproape supravegheată, refugiindu-se mai mult în publicarea clasicilor. Cu o paralaxă de câţiva ani, dar tot nu e puţin lucru, dacă ne amintim că în acelaşi interval principalele surse *media* (ne referim la cele cu acoperire, şi deci audienţă, maximă) vehiculau filme străine ale anilor '30 şi şlagăre la modă cu zece-cincisprezece ani în urmă, iar orice suspiciune cât de absurdă de critică a regimului devenea automat complot antistatal, determinând retragerea de pe piaţă a cărţilor cele mai căutate, interzicerea filmelor, nejucarea pieselor.

Notabil este că majoritatea studiilor mai îndrăzneţe – şi evoluţia semantică a termenilor ne trădează iarăşi, pentru că „îndrăzneala" de atunci apare lectorului de azi drept conformism sau frică – au fost publicate, ca şi altădată *Ştafeta nevăzută* a lui Paul Everac, în prioada de derută axiologică şi ideologică derulată între 1985 (începutul reformelor lui Gorbaciov, cu iradiere în întreg lagărul comunist) şi 1988, moment când, începând marile mişcări care vor duce la dezmembrarea numitului lagăr, Ceauşescu şi acoliţii săi, în groaza lor şi în speranţa absurdă de a menţine *status quo*, au intensificat controlul asupra întregii suprastructuri, începând fără ezitare cu *mass media* şi cultura. Vom avea atunci un răstimp în care, fie-ne scuzată suspiciozitatea, nutrim convingerea că ***aceia care erau la curent, cel puţin cu direcţia* dorită *a istoriei nu prea îndepărtate, operau ceea ce se cheamă în şah un* gambit, *sacrificând un pion (riscând o marginalizare de câţiva ani) pentru a captura dama, respectiv o poziţie cât mai în faţă în noile, previzibilele structuri post-reformiste.***

Suspomenitele studii fac, aşadar, parte din generaţii diferite: primul din perioada relativei liberalizări a vieţii în România şi a apropierii de Occident, cel de-al doilea din această ultimă perioadă. Dar, orice s-ar putea spune, volumele mai sus citate sunt serioase şi prea puţin politizate opere de sociologie aplicată a publicului de teatru. Prima, *Oamenii şi teatrul,* operează cu mijloacele stricte ale sociologiei, studiind cu răbdare ani în şir structura publicului bucureştean, preferinţa pentru teatre, inclusiv cel de radio şi televiziune, pentru genuri, epoci, actori, evoluţia audienţei la premieră şi la spectacolele următoare, evoluţia publicului tânăr, în legătură directă cu evoluţia nivelului lor cultural, a profilului lor psihologic şi a modificării idealurilor lor de viaţă, executând cu acurateţe experimente vizând sensibilizarea acestora la anumite titluri, la mimica actorilor, la axiologia spectacolului. O simplă enumerare a structurii capitulare a lucrării poate da măsura seriozităţii analizei: *Pe urmele titlurilor; Publicul – masă (Un deceniu într-un teatru, O stagiune într-un oraş, Memoria publicului, Teatrul şi televiziunea); Publicul – grup (Experimentul 1: mimica, Experimentul 2: spectacolul); Publicul – individ. Ion; Publicul de teatru – repere taxinomice.* Pertinente ni s-au părut, de fiecare dată, comentariile. Iată, de pildă, pe cele vizând ancheta la un subcapitol intitulat *Concentrări şi dispersii*, care confirmă cele avansate prealabil de noi :

„Preferinţele pentru autorii dramatici marchează o tendinţă de concentrare maximă, iar cele pentru actori, o dispersie maximă [...] O ipoteză ar putea fi următoarea: pentru mulţi dintre subiecţi contactul cu arta actorului, sau capacitatea de a-l individualiza ca protagonist al actului spectacular au apărut relativ târziu şi în condiţiile unei competitivităţi libere, nesupuse unui proces sistematic şi deliberat de influenţare [...] nu este posibil să învăţăm pe băncile şcolii care sunt actorii contemporani de frunte ai scenei româneşti, pentru ce anume însuşiri îşi merită renumele etc.Cu scriitorii se întâmplă însă un fenomen contrar – există un proces de educare extra şi anteteatrală, care ne deprinde să-i cunoaştem, să-i înţelegem şi să-i preţuim pe marii autori dramatici. De aceea s-ar putea ca în opţiunea faţă de ei să se manifeste cu o anumită forţă rezultatele acestei educaţii timpurii."[1]

[1] Pavel Câmpeanu, *Oamenii şi teatrul.* Bucureşti: Editura Meridiane, 1973, p. 122.

Scanned with CamScanner

Ne permitem să fim de altă părere. Subiecţii intervievaţi, bucureşteni de diverse extracţii sociale, au recunoscut în proporţie de 65% că nu au fost în stagiunea respectivă (1969-1970) la nici un spectacol de teatru şi că, într-o proporţie apropiată, nici nu obişnuiesc să se ducă. Chestionarul vizând notarea a trei dramaturgi şi a trei actori „preferaţi" dintre toate numele cunoscute, evident că numele *actorilor* au fost extrem de diverse, plaja de opţiune fiind supusă nu numai culturii teatrale, ci şi celei cinematografice, de radio şi televiziune a momentului (actorii de succes fiind în mod frecvent aceiaşi, ba chiar prezenţa într-un film sau piesă televizată aducând oamenii la teatru să-l vadă pe respectivul protagonist), în timp ce la capitolul *autori* au ieşit, în ordine: 1. Caragiale (⅓ din subiecţi), 2. Aurel Baranga, în vogă la ora experimentului (cca 20%), 3. Shakespeare (10%).

Aceasta *nu înseamnă deloc că menţionarea celor trei reprezenta în vreun fel o ierarhizare axiologică*; suntem convinşi că subiecţii nu cunoşteau decât vag pe Caragiale şi Baranga şi aproape de loc pe Shakespeare. Pur şi simplu, puşi în faţa unei întrebări de acest gen, au scris trei nume de dramaturgi mai cunoscute *lor*. Nefiind în temă cu condiţiile concrete de desfăşurare a experimentului, nu putem estima în ce măsură s-au influenţat unii pe alţii cei intervievaţi, dar aici autorul chestionarului dă dovadă de un anume idealism, nu putem şti dacă real sau mimat. Practic, cei intervievaţi **au răspuns la expectanţa sociologului**. O majoritate de "nu ştiu, nu mă interesează" ar fi fost o garanţie a genuinului. Dar... nu ştim dacă ar fi fost acceptată la editură, preocupată de a reda imaginea ideală a poporului român sub mai multe aspecte. Siguranţa şi diversitatea răspunsurilor privind actorii ne confirmă ipoteza privind *actorul ca principal factor de vehiculare a conţinutului textului dramatic şi ca principală instanţă de identificare*.

Experimentul vizând mimica, mai relevant, a cuprins furnizarea a patru fotografii şi a unei liste de douăsprezece adjective simple (*isteţ, frumos, timid, urât, deştept, slab, curajos, stângaci, caraghios, puternic, prost, serios*), dintre care subiecţii (un grup de studenţi şi unul de elevi la şcoala de ucenici) au avut a alege, pentru fiecare poză, câte două care să caracterizeze expresia actorului în poza respectivă. Interesantă ni s-a părut interpretarea ponderii experienţei teatrale, adică a integrării într-o sociologie a spectacolului. Astfel, studenţii au evaluat cu destulă acurateţe expresiile din poze. Ucenicii, în schimb, au folosit cu preponderenţă adjectivul caraghios, inclusiv cu privire la o fotografie a lui Fory Etterle în care actorul exprima multă inteligenţă (soluţia cea mai justă fiind adjectivul *deştept* sau *isteţ*, preferate de studenţi), asociind-o pe deasupra în mod incongruent şi cu adjectivul isteţ. Autorul interpretează corect:

„Aceasta ar putea fi nu o simplă eroare, ci o generalizare. Atributul respectiv ar putea exprima, în viziunea subiecţilor, nu o trăsătură transmisă prin mimică şi aparţinând fiecărui portret, ci însuşirea generală, oarecum independentă de manifestările ei individuale, pe care ei o aşteaptă de la transfigurarea actoricească a omului. În acest caz nu am mai avea de-a face cu o operaţie de decodificare a mesajului particular, ci a funcţiei actorului: expresia unei exigenţe funcţionale (subl. ns).

N-ar fi exclus ca aici să înregistrăm de fapt rezonanţa îndepărtată a bucuriilor naïve pe care părinţii şi bunicii acestor băieţandri le gustau în singurele lor contacte cu arta spectacolului – reprezentaţiile păpuşăreşti de iarmaroc."[1]

Este posibilă şi o asemenea transmitere diacronică a unor reprezentări, educaţia informală şi cea nonformală au un rol precumpănitor, mai ales la nivelul indicat. Optăm mai curând pentru ipoteza *privirii întregului experiment ca un caraghioslâc*

[1] *Id.*, p. 187.

Scanned with CamScanner

de către cei intervievaţi, în care caz *orice element devine sursă de amuzament*, mai ales distribuirea unor poze care nu răspundeau idealului lor de frumuseţe, conform reprezentărilor epocii (Florin Piersic sau Alain Delon, probabil). Altfel zis, în axiologia lor estetică de nivel primar, nu existau decât *sublimul* (eroul) şi *ridicolul* (comicul), ceea ce confirmă clasificarea făcută de Jauss în lucrarea sa, în capitolul *Modele de interacţiune în identificarea cu eroul literar*, în special pe cele privind identificarea *admirativă* şi pe cea *ironică*.[1]

Cealaltă lucrare citată, *Arta de a fi spectator* de Victor Ernest Maşek, are mai curând o **dimensiune teleologic-didactică**, este un fel de „îndrumar al spectatorului de teatru". Problema pe care o ridică însă lucrarea este tocmai a adresabilităţii. Dacă, aşa cum aflăm dintru început,

„A fi spectator este o artă care se învaţă *! [...] Condiţia de spectator nu este, deci, o simplă relaţie situaţională, decurgând din plasare în spaţiu a privitorului în faţa operei de artă, ci o condiţie exclusiv culturală* (subl. aut.). *Făcând apel la datele experimentale ale psihologiei percepţiei, teoriei informaţiei şi esteticii fenomenologice, această carte prezintă, corespunzător diferitelor arte, condiţiile specifice ce fac [...] din cei aflaţi într-o sală de spectacol participanţi activi la actul de creaţie scenică ori filmică."*[2]

Nu putem fi decât complet de acord cu autorul asupra celor afirmate, cât şi asupra nevoii de a educa percepţia estetică şi interiorizarea consumului artistic la oameni, în special la noile generaţii. Am văzut o evoluţie analogă în perioada patruzecioptistă.

Singurul impediment este *vocabularul*, mai exact terminologia de specialitate. Cel ce cunoaşte deja sensul tuturor acestor termeni – şi nu e nevoie să căutăm mai departe decât în citatul de mai sus – are o suficientă familiarizare cu percepţia estetică pentru a recunoaşte intenţionalitatea expresivă şi valorizarea socială a artei. Cine nu înţelege, nu va citi cartea, deci nu va învăţa cum să devină spectator. Nu mai rămâne decât o singură categorie socială pe post de *target*: **formatorii de spectatori**. Acestora (profesori, esteticieni, ziarişti) le poate fi util un atare expozeu. Dar, încă o dată, *ei sunt presupuşi a-l cunoaşte*.

Altminteri, cartea este, pentru cititorul avizat, plină de remarci pertinente, conţinând chiar şi un subcapitol explicativ dedicat *Orizontului de aşteptare*. Este semnificativă atenţia pe care i-o dau acestui concept în epocă esteticienii, în special aceia din domeniul teatrologiei, secundar, desigur, apariţiei în 1983 a volumului sintetic din opera lui Jauss. Preferăm să citim din *Cuvântul înainte* un alt fragment ce ni se pare edificator asupra perceperii actului de comunicare estetică şi a finei percepţii de care dă dovadă esteticianul:

„Psihologia şi sociologia modernă a receptării au pus în evidenţă faptul că un obiect produs de activitatea umană devine (subl, aut.) *fapt de creaţie doar în măsura în care un grup social sau societatea în ansamblul ei, chiar dacă se reflectă într-un singur individ, beneficiar socializat, îi recunoaşte calitatea de creaţie, asimilând-o şi acceptând-o printr-un act de valorizare* (subl. ns)."[3]

Este, desigur, o interpretare materialist-sociologizantă, dar este **una dintre cele mai coerente definiţii ale consacrării valorii artistice prin atribuirea acestei calităţi de către societate, explicit sau implicit**. Acest lucru, este bine s-o amintim, se petrece atât la nivel sincronic (sau relativ sincronic, *valorile artistice consacrate în contemporaneitate prea arareori sunt suficient de obiectiv valorizate spre a supravieţui generaţiilor consacrante*) cât şi la polul opus, al diacroniei, prin valorizare simbolică.

Exemple la îndemână constituie, de pildă, sculptura antică şi mai ales cea arhaică. Gânditorul de la Hamangia, de exemplu, ceramica de Tanagra sau cea a antichităţii chineze

[1] H. R. Jauss, *op cit.*, p. 257 ş.u.
[2] V. E. Maşek, *Arta de a fi spectator*. Bucureşti, Editura Meridiane, 1986, p. 5.
[3] L. cit.

Scanned with CamScanner

nu reprezentau, pentru contemporanii lor, decât (eventual) simple efigii ale sacrului, produse evident de serie, precum iconiţele de hârtie de astăzi, în cel mai bun caz statuete votive, *memento* sau mulţumire pentru îndeplinirea diferitelor dorinţi adresate zeilor. Astăzi, mai mult decât baze de reconstituire istorică şi etnografică, ele sunt adevărate repere artistice, evocate în opere literare, imitate, comparate cu alte opere din alte epoci (a se vedea cu titlu de exemplu literatura analogiilor dintre Gânditorul de la Hamangia, Gânditorul lui Rodin şi sculptura lui Brâncuşi), generatoare de şcoli artistice. Pentru că, dincolo de obiectualitate, transpare *in efigiem* felul de a gândi al unei epoci, abilităţile artizanale, până la structura proporţionalităţii pe care o considera estetică (tot astfel cum, de pildă, hieratismul siluetei plastice medievale, prosperitatea celei renascentiste sau delicateţea celei romantice vor vorbi despre concepţia epocii în privinţa omului, despre idealul ei estetic.

Dar, ***în această transductivitate diacronică avem şi un reflex al căutării originilor, adică al preocupărilor naţionaliste*** pe care le-am amintit. Acelaşi lucru se poate spune, în termenii folclorului, despre valorizarea axiologică prin circulaţie sau, în termenii literaturii clasice româneşti, despre motivele eminesciene care au făcut şcoală, despre percepţia în sincronie a unui actor (de film, mai ales) cu succes într-o epocă şi exemplele pot continua.

Alte volume de cercetări estetice în epocă apar în seria *Prospecţiuni estetice* a Editurii Meridiane, printre care mai interesate de teatru şi de locul spectacularului în experienţa estetică a omului de rând putem cita:

- *** *Etic şi estetic. Studii de estetică şi teoria artei* (1979) – volum colectiv
- *** *Arta viitorului* (1979) – volum colectiv
- Amza Săceanu – *Conexiuni teatrale* (1981)
- *** *Evoluţia artei şi exigenţele receptării* (1985) – volum colectiv
- Al Husar – *Izvoarele artei* (1988)

Destul de heteroclite ca structură, cuprinzând uneori (volumele colective în special) punte de vedere contradictorii (ceea ce e lăudabil), aceste lucrări suferă de un oarecare predictivism facil, autorii pe de o parte părând convinşi de ineluctabilitatea teoriilor lor (dar să admitem că aceasta este o condiţie *sine qua non* a elaborării unei teorii, fără de care nimeni nu s-ar apuca să o emită, oral sau în scris), iar pe de alta făcând eforturi să ascundă puţina credibilitate pe care o acordă aplicării acestor teorii la "realităţile socialiste", căci, în marea lor majoritate, esteticienii vremii, teoreticieni, profesori, artişti etc erau oameni de reală cultură şi cu destul simţ al realităţii ca să priceapă golirea de conţinut a unora dintre conceptele pe care le vehiculau. E tot în spiritul lucrării de faţă să amintim că, dacă se propunea editurii o lucrare care nu făcea eforturi să fie „pe linie", nu numai că era refuzată/amânată *sine die*, dar *trezea şi suspiciuni nemeritate de autorul ei*. Acesta, dintre toate, fost cel mai productiv sistem de control al gândirii omeneşti: **autocenzura**. Un sentiment de tristeţe te încearcă însă citindu-le astăzi, când multe dintre cărţi şi-au atins vetusteţea, la *amintirea interesului pe care l-au stârnit la apariţie, în ariditatea peisajului dezbaterii estetice publicate*.

O menţiune specială se cuvine însă cu prisosinţă cărţii profesorului Husar, care **nu încearcă să scruteze perspectiva artei viitoare, ci o deduce logic, pornind cu sagacitate de la ciclicitatea istorică a evoluţiei ei** şi nu-şi permite să enunţe alternativa propusă decât sub formă interogativă:

„Întrebarea e: acest ciclu reprezintă o nouă etapă a realismului secolului al XIX-lea, sau o nouă treaptă a evoluţiei artei în genere? Mai exact, dacă în planul modern am putea vedea în simbolism o întoarcere la forma simbolică a artei, la forma clasică în parnasianism şi la forma

Scanned with CamScanner

romantică în suprarealism (care se revendică din romantism) s-ar încheia un nou ciclu început cu arta simbolică la scară modernă, sau o nouă treaptă a realismului culminant cu realismul epocii noastre ?

Sunt întrebări ce-şi aşteaptă un răspuns din partea artei însăşi, în primul rând (subl.ns.)"[1]

Deşi doar indirect legată de teatru, vom lăsa acest semn de întrebare ca pe o concluzie a prezentei consemnări a câtorva dintre aspectele, dacă nu semnificative, măcar simptomatice pentru estetica acestei perioade a şovăirilor, în teatru ca în toate domeniile artei.

*

Domeniul exigenţelor normate. Dacă estetica înregistrează asemenea oscilaţii ideologice, critica, mai apodictică, va consemna *momentul*. Nu irepetabilitatea unui spectacol, ci măsura în care o montare răspunde la imperativele ideologice ale momentului. Căci o cronică dramatică apare într-o pagină de presă (cotidiană, hebdomadară, mensuală, în cel mai fericit caz o revistă cu profil cultural sau de specialitate) şi, în pofida a ceea ce ne-am obişnuit a gândi în ultimii ani, ea **nu (re)prezintă atât opiniile cronicarului, cât poziţia comanditarului publicaţiei în cauză, a relaţiilor dintre acesta şi teatru, a amiciţiilor sau animozităţilor dintre cronicar şi colectivul artistic**. Cu atât mai severe vor fi fost aceste comandamente într-o perioadă de suspiciune generală precum cea revolută.

Pe de altă parte, cronicarul nu se poate consola cu ideea că „tot nu citesc aşa ceva decât cei din teatru şi cei de la cenzură; iar cei din teatru înţeleg imperativele momentului". Funcţia fundamentală a cronicii este cea *de informare, de orientare valorică a spectatorului potenţial şi, nu rareori, a celui care a văzut deja spectacolul dar, lipsit de o referenţialitate solidă, nepregătit pentru viziunea modernă sau neposedând o suficient de solidă axiologie, a plecat nedumerit*. Este o problemă de deontologie elementară să nu sacrifici credibilitatea profesiei unei directive momentane. De aici, *oricât de dornici ar fi criticii să nu contrarieze pe cei aflaţi la conducere, îi observăm continuu prinşi între cele două orizonturi de aşteptare, încercând, ca şi oamenii de teatru înşişi, să răspundă satisfăcător la tripolaritatea comanditar social – teatru – spectator spunându-şi, în acelaşi timp, părerea proprie despre spectacol.* Ceea ce, repetăm, ţine de domeniul funambuliei.

Nu intenţionăm să insistăm asupra acestui aspect al vieţii teatrale româneşti în a doua jumătate a secolului al XX-lea; evoluţia ei se constituie într-o istorie paralelă, care ar putea beneficia de o analiză aparte, dar, fascinantă în sine, *n-ar folosi astăzi nimănui*. Ajunge să punctăm, ca şi în cazul celorlalte aspecte discutate, câteva momente semnificative.

Desigur, nici nu se instalaseră încă noile structuri şi încep să apară „imperativele ideologice" Teatrul Victoria prezintă, la sfârşit de an 1944, premiera cu *Rebeca*, adaptare după binecunoscutul roman scris de Daphne du Maurier. Fără îndoială, subiectul melodramatic şi uşor, inteligenţa cu care este condusă psihologic acţiunea, pentru a nu mai vorbi de filmul lansat de Hitchcock cu patru ani înainte (şi ajuns la noi, probabil, mai târziu, din cauza războiului), subtilitatea psihologică, toate promiteau un succes de public, vehiculând pe deasupra o piesă considerată probabil de către cei din teatru ca neutră, neînstare să supere forţele sovietice de ocupaţie. Greşit. Pe 5 ianuarie 1945, Traian Şelmaru semnează, în „România liberă" cuvenita cronică, acuzând tematica minoră şi indiferentă:

„Împotriva acestui spirit trebuie luptat. Teatrul trebuie înviat, trebuie stimulaţi autorii dramatici, trebuie creaţi alţii noi."[2]

[1] Al. Husar, *Izvoarele artei*. Bucureşti, Editura Meridiane, 1988, p. 333.
[2] „România liberă", an III, nr. 133, 5 ianuarie 1945.

Scanned with CamScanner

...Acelaşi Traian Şelmaru pe care l-am găsit în memorialistica lui Baranga supus, peste mai puţin de un deceniu (1953), unui sever rechizitoriu pentru deviaţionism, urmat de cuvenitul *autodafé*. O revoluţie de asemenea natură este un Moloch care îşi consumă cu predilecţie copiii cei mai supuşi. Dacă respectiva demascare ar fi avut loc peste vreo treizeci şi cinci de ani, astăzi cronicarul dramatic şi-ar fi revendicat indubitabil locul în structurile puterii ca „persecutat" şi „marginalizat".

Deja, în plin război, se fac aşadar auzite vocile care vor dispune după bunul plac de cultura română; deja deruta se instalează şi, în locul unor reguli clare, cum fuseseră cele ale cenzurii din timpul războiului, se instaurează suspiciunea; deja

„Se pledează pentru un repertoriu căruia i se cere, pe lângă valoare dramatică, o orientare progresistă. La fel şi spectacolului. Niciun text dramatic nu-şi mai justifică prezenţa pe scenă dacă nu este privit din unghiul ideologiei contemporane, dar şi în acord cu esenţa lui originară. Se enunţă principiile reconsiderării textelor clasice, al valorificării conţinutului pieselor cu idei democratice, al încadrării spectacolului cu piese originale în concepţia ideologică a piesei (sic! *subl. ns)"*[1]

Orice ar dori să spună autoarea cu aceste formulări încâlcite, de esenţă şi cu frazare agitatorică, *a critica adaptarea unei opere contemporane de calitate în numele unei ideologii încă obscure este o incongruenţă*. Iar în privinţa dramaturgilor noi – aceştia au fost, într-adevăr, „creaţi". Li se vor trasa sarcini de partid unor acoliţi (gazetari, poetaştri, agitatori), cel mai adesea, lipsiţi de experienţă, nu atât scriitoricească, cât mai ales în domeniul specificului teatral (Baranga ne-a fost, iarăşi, martor în acest sens) şi aceştia vor realiza la viteză repertoriul adecvat momentului. Mutatis mutandis, la fel ca patruzecioptiştii cu un secol şi mai bine înainte. Şi – din raţiuni analoage, chiar dacă (aici) pervertite.

Că aceste piese „de început" sunt de o ariditate maladivă, nu are nici o relevanţă pentru cititorul/spectatorul potenţial de astăzi*; nu avea, e bine s-o amintim, nici pentru cel de atunci*. Nu doar că erau scrise la comandă, singurul destinatar al cărui orizont de expectanţă având a-l mulţumi fiind cel de nivel (politiceşte) superior. **Admiţând existenţa unui oarecare entuziasm popular imediat postbelic pentru reformele de stânga, oricât de scurt ar fi fost el, segmentul-*target* al acestor piese era considerat (la modul idealist, desigur) a fi *muncitorimea fără nici un pic de cultură, ţărănimea înapoiată* şi al căror nivel ideologic şi de conştiinţă de clasă trebuia ridicat. Ca în Rusia anilor '20.**

Că trecuseră deja treizeci şi cinci de ani, ani de maturizare a proletariatului de peste tot, că **muncitorul român era de un alt nivel, provenit din breslaşii de altădată, îndeobşte orăşean sau cu vocaţia urbanizării, mai aproape de mica burghezie decât de *lumpen*, iar ţăranul român este (*in efigiem*, firește) membru al clubului de dezbateri politice din poiana lui Iocan**, că, adică, **„agitaţia"** (splendidă ambiguitate!) **comunistă tindea să-l facă să *regreseze*, nu să progreseze, cum se întâmplase în Rusia rurală, trecută din feudalism direct în socialism**, aceasta nu putea face obiectul conceptualizării unei generaţii care i-a cuprins pe Ana Pauker şi Iosif Chişinevski.

Avem aici **sindromul *intoleranţei ideologice*** de care pomeneam mai sus: imposibilitatea de a concepe un alt adevăr decât cel prevăzut de doctrina oficială. Nu altul a fost cazul absolutizării, în Evul Mediu târziu şi în Protorenaştere, a operei lui Aristotel, inegalabilă în sine ca sistem filosofic, dar generatoare în epocă a unui imobilism conceptual care a opus multe secole doctrina oricărei forme de cercetare şi experiment, absolutizare dusă, cum se ştie, până la martirizarea celor declaraţi eretici. Ca şi în perioada

[1] Claudia Dimiu, *Relaţia text-spectacol în cronica teatrală contemporană*. În vol. *Teatrul românesc contemporan. 1944-1974*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1975, p. 300.

Scanned with CamScanner

postbelică la noi. Nu altul a fost cazul nazismului, nu altul este cazul fundamentalismului musulman sau ebraic, al şovinismului şi rasismului de orice formă, a fanatismului religios de orice natură. Intoleranţa se bazează pe respingerea diversităţii. Ea, cum aminteam se face în numele unor principii sacre (*„nam, sine doctrina, vita est quasi mortis imago"*, persiflează trist Molière), dar totdeauna aceste principii sunt simple măşti ale fricii. Şi presupune totdeauna – cel puţin în expectanţă – substituirea gândirii personale cu cea publică, oficial acceptată.

Iar poziţia creaţiei artistice, în acest context, este de o extremă ingratitudine şi de maximă inceritudine, pentru că se presupune *de plano* că ea nu poate fi decât purtătorul de cuvânt al ideologiei oficiale, pentru că este... arta poporului:

„Dacă arta este ideologie, iar artistul îşi proclamă hotărârea de a se încadra în eforturile maselor populare conduse de clasa muncitoare şi partidul ei, atunci este evident că niciodată el nu va putea răspunde acestei sarcini fără să pătrundă adânc în ideologia clasei muncitoare, fără să-şi însuşească principiile teoretice care călăuzesc clasa muncitoare în munca şi activitatea ei de zi cu zi. (subl.ns.)"[1]

Big If, cum se spune în engleza americană, un uriaş *dacă*, invalidând tot textul prin introducerea în silogism a unei **ipoteze neanalizate, propusă ca premiză incontestabilă**. ***Dacă*** pornim de la această premiză, aceasta s-ar putea să fie singura cale, ***ceea ce nu este nicidecum de domeniul evidenţei.*** Dar arta *este* ideologie ? Este ea *numai* ideologie ? Dincolo de naivitate, ***siguranţa afirmaţiei din text ascunde ameninţarea exclusivităţii şi a excluderii intenţionate şi intenţionale.*** Nu avem nevoie de *altfel de artişti*, spune unul dintre principalii artizani ai proletcultismului în România.

Ceea ce uită îndeobşte aceşti diriguitori ai destinelor forţate ale unei culturi este faptul că, **pe lângă expectanţa imediată, cultura şi arta adevărată au şi dimensiunea permanenţei; iar acei artişti care sunt cei mai „adânc pătrunşi" de importanţa momentului politic nu sunt cei mai remanenţi pentru că nu se adresează eternităţii generalului uman.** Dar, ideologic, politic şi estetic, **dimensiunea posterităţii nu-i preocupă pe politicienii terorii.** Ei au sarcini concrete şi imediate.

În textul piesei *Ploşniţa*, Maiakovski inserează, între cuvintele ieşite din uz, numele lui Bulgakov, pe atunci *persona non grata* a literelor sovietice, expunându-se singur, din oportunism şi din antipatie personală, ridicolului istoric. Desigur, mutaţia valorilor estetice (şi ideologice) a schimbat total raporturile dintre cei doi autori, contemporani între ei. Dar, chiar neţinând cont de acest aspect, nu putem uita că, pe cât se pare, *Maiakovski s-a sinucis, atunci când a înţeles futilitatea entuziasmului său.* Pe de altă parte, rămânând în termenii exemplului dat, nu trebuie uitat, şi aceasta este morala adâncă, ultimă, a textului extras din articolul lui Novicov, că ***artiştii sunt expletivi, revoluţia se debarasează de ei oricând devin un balast, căci „toţi oamenii sunt utili, nimeni nu e indispensabil".***

Rămâne comentatorului faptului artistic **capacitatea de seducţie a retoricului,** prin care, făcând apel la componenta emoţională a receptorului, poate scăpa de judecata procustiană, căci *verba volant.* Critica şi cronica de teatru, scrise, se supuneau altor reguli, căci *scripta manent.* Pe româneşte – să înşiri vorbe frumoase, neologisme gongorice, de nimeni înţelese, căci nu era nimic de înţeles. Şi tot rămânea riscul să fii... prost înţeles !

---

[1] Mihail Novicov, *O sarcină cu rezultate ce vor recompensa cu prisosinţă eforturile făcute*; în *„Flacăra"*, 9 mai 1948, p. 10. Stilistica redundanţei explicative a acestor titluri căznite este în sine o mărturie despre gândirea epocii, mărturie care ar merita o analiză aparte.

Scanned with CamScanner

Prinşi, aşadar, în triada comanditar social – teatru – spectator, criticii nu îi rămânea decât o soluţie, cea mai simplă şi mai la îndemână: lauda exagerată. Chiar dacă în teorie „critica şi autocritica erau motorul dezvoltării societăţii socialiste", în practică realizările acesteia, de orice nivel erau ele, se bucurau de infailibilitate, encomionul devenind singura specie literară care nu trezea suspiciuni. Dar, aşa cum am văzut încă de pe vremea Regelui Soare, apărea nevoia să plusezi mereu !

...Critica şi – tot mai rar – autocritica rămâneau a fi rezervate experimentelor teatrale „dubioase", în sensul de *novatoare-cu-iz-cosmopolit. Acestea* erau trecute prin furcile caudine ale oprobriului general, uneori cu complicitatea autorilor spectacolului în cauză, pentru a linişti temerile „factorilor responsabili", generate de nepricepere. **Nu li se reproşa mai niciodată *inadecvarea ideologică, dezinteresul pentru problemele oamenilor muncii* etc, ci exclusiv erori *conceptuale, estetice, imprecizii stilistice*, fie pentru a nu atrage disputa pe plan ideologic, lucru păgubos şi pentru autori, şi pentru teatru, *fie pentru a trece sub tăcere un aspect care, cum am văzut, se considera a fi implicit***. *Cui prodest*, era disprețuitoarea, minimalizatoarea lozincă a acestui tip de cronici, cui foloseşte un asemenea spectacol ?! Spectatorilor, evident, care se înghesuiau cu atât mai mult cu cât spectacolul era carent la capitolul angajare şi demonstraţie ideologică; şi se va înghesui cu atât mai mult, cu cât autorii spectacolelor vor începe să strecoare în spectacole auzii satirice la incoerenţa unui regim care se dovedise eronat plănuit.

Adevăratele puncte de interes ale spectacolului erau trecute sub tăcere, adevăratele valori erau lăudate cu un ton de convenienţă ipocrită, **pentru a nu atrage atenţia asupra lor, *ceea ce ar fi determinat eliminarea din spectacol***. Căci criticii, cu puţine excepţii, erau departe de a fi incapabili să sesizeze atât relevanţa estetică a montării, cât şi imperativele momentului. Să nu uităm, totuşi, **iritarea cititorilor care, parcurgând o consemnare „călduţă" a unui spectacol valoros, se întrebau cine este păcălitul în acest sinistru joc de-a „baba oarba", uitând cel mai adesea *relaţia cu planul referenţial al suspiciunii generale.***

În rest, cronicile abundau în elogii şi în formule cu un sunet calp, mai niciodată în concordanţă cu ideatica spectacolului, în neologisme inutile şi redundante, obiect de satiră în epocă pentru scheciurile de revistă. Inutil să precizăm: *cu cât spectacolul era mai sec, mai lozincard, mai fără viitor, cu atât superlativele erau mai înflăcărate.*

Pe deasupra, lucru de care se plângeau şi oamenii de teatru, mai exista şi formula **eludării spectacolului în sine**, umplând trei sferturi din cronică doar cu remarci despre textul-suport, perfect reale, dar nefăcând obiectul *cronicii de spectacol*, iar în final expediind viziunea regizorală într-un pasaj, la un loc cu scenografia şi costumele, jocul actorilor în altul, apoi concluzionând aproape invariabil „spectacolul este o relativă reuşită". Din păcate, această modalitate s-a perpetuat şi în zilele noastre, când, nemaiexistând motiv de evazivitate, cronica poate fi oricât de exactă esteticeşte şi de analitică se cuvine să fie, dar a devenit un simplu prilej pentru cronicar de a înşira aceleaşi neologisme fără relevanţă. Care, frecvent, nu ascund decât nepriceperea, neînţelegerea sau plictiseala lui.

Iar acest fapt invalidează respectiva specie publicistică, menită să fie un semnal adresat publicului în privinţa existenţei şi valorii spectacolului. Scriindu-se cronici de convenienţă, pline de menajamente sau laudative pe criterii de coterie, *feedback*-ul negativ este extrem de rapid şi de radical*: publicul nu le mai citeşte, deci se pierde un factor de incitare a acestuia întru a merge la teatru, ceea ce amplifică lipsa de interes pentru această artă. **A se compara, pentru conformitate, cu extrem de intensa şi de detaliata***

Scanned with CamScanner

publicitate care se face altor oferte de petrecere a timpului liber: *meciuri, concerte din diversele genuri de muzică uşoară, restaurante, televiziune* etc.

Un singur exemplu dorim să dăm, citarea *in extenso* din cronicile vremii putând fi oţioasă celui care cunoaşte tonul lor general şi inutil jignitoare semnatarilor. Simpla citare a titlurilor care alcătuiesc *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane* (Mircea Ghiţulescu) ne dă măsura în care nedumerirea în privinţa a ceea ce se putea spune fără a călca nici o bătătură era convertită în vorbe mari şi goale. Ne vom mulţumi, aşadar, a cita titlurile unor capitole din opera mai sus pomenită:

- *Sincronizare europeană în dramele istorice ale lui Minhea Gheorghiu*
- *Riscurile „stilului vibrant" la I. D. Sârbu* – N.B. – cea mai bună demonstraţie a ceea ce susţineam mai sus, întrucât stilul plin de patetism real al dramaturgului în cauză le conferă o reală valoare literară şi dramatică, piesele, prea puţin angajate, păstrându-şi valabilitatea ideatică şi astăzi; deci, nici vorbă de vreun „risc".
- *Paul Everac: Între etica actualităţii şi filosofia istoriei*
- *Calitatea de martor în teatrul lui Theodor Mănescu*
- *Ipostazele unei existenţe poetice la Ştefan Oprea*
- *Comedia satirică şi raporturile ei cu teatrul politic la Tudor Popescu* – un autor de comedioare fără sare şi piper, nepublicate în anii '60, când fuseseră scrise, din cauza unor conflicte personale şi deloc actualizate în anii '80, când autorul trecea drept corifeul tinerei generaţii protestatare.
- *Gravitatea şi dezinvoltura jocului la Vasile Rebreanu* etc.[1]

Gongorismul neologic nu este atât relevant în sine; el se actualizează mai ales în relaţie cu conţinutul. Dacă, pornind de la aceste premise, comentatorul ar face o demonstraţie teoretică a valabilităţii lor, ar putea fi chiar interesante contribuţii la estetica spectacolului. Titlurile însă n-au nici o legătură cu conţinutul subcapitolelor, alcătuite aproape excluiv din rezumatele acţiunilor diverselor piese, fără apetenţă pentru analiza teoretică. Ne întrebăm câte lucrări de autentică valoare teoretică stăteau în acest răstimp nepublicate în rafturile editurii – editurilor – şi dacă nu cumva această carte, exemplu de mediocritate, nu a fost preferată tocmai pentru că, prin simplismul ei, nu „crea probleme" editorilor. Stilul cronicii „narative", povestind şcolăreşte piesa, a făcut, iarăşi, şcoală, caracterizând şi astăzi opere ale autorilor cunoscuţi. Altiminteri, titlurile par acelaşi, intraschimbabil, ca în *Beţia de cuvinte* a lui Maiorescu.

Nu spunem cu nici un preţ că în răstimpul pus în discuţie nu s-a scris şi critică dramatică de mare valoare. Nume ca ale lui Valentin Silvestru, Virgil Brădăţeanu, Florin Tornea, Victor Parhon, Marius Robescu, Margareta Bărbuţă, Natalia Stancu, Ludmila Patlanjoglu, Miruna Ionescu etc. nu mai au nevoie de nici o recomandare, aceştia fiind printre cei care au reorientat critica, în măsura în care a fost posibil, spre considerente ţinând de istoria genului dramatic şi estetica pur spectaculară, pledând, adică, pentru **reteatralizarea teatrului**, aşa cum neomodernismul a pledat pentru reîntoarcerea liricii la obiectul său fundamental: expresia sentimentelor autentice ale eului liric. Dar şi aceştia au fost siliţi să dea dovadă de multă prudenţă în expresie, pentru a nu trezi suspiciuni într-o perioadă în care „a avea o atitudine estetizantă în privinţa artei" trezea realmente suspiciuni. ***Căci ultimul şi, de altfel, singurul ţel al artei era, trebuia să fie îndoctrinarea.***

În încheierea lucrării de sinteză jubiliară dedicată teatrului românesc postbelic, din care am citat mai sus, se spune că între începuturi şi momentul consemnat al publicării

„se află un drum pentru a cărui parcurgere, în alte perioade istorice, n-ar fi fost suficienţi

[1] Mircea Ghiţulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*. Cluj-Napoca, Editura Dacia,1984, p. 314-315.

Scanned with CamScanner

30 (sic!) *de ani.*"[1]

Ne permitem să ne îndoim, nu neapărat din perspectiva zilei de azi. Cine ar putea spune unde ar fi ajuns teatrul românesc, pornind de la nivelul la care ajunsese, în pragul celui de Al Doilea Război Mondial, necrucificat pe patul lui Procust care a fost mărginirea intelectuală şi conformismul interesat al copiilor de suflet ai Cominternului? Pe de altă parte, trecând peste subvenţionarea de stat care a evitat majorităţii teatrelor concesiile estetice (impunându-le, cum am văzut, alte tipuri de concesii), *continua supraveghere ideologică a fost totdeauna fertilă artei dramatice, oferindu-i material pentru ceea ce va deveni în curând* ***teatrul aluziei.*** Am surprins acest aspect şi în alte epoci, mai în toate, în secţiunea consacrată structurilor dramatice: vor mai fi încă multe de spus.

*

Chinurile (pre)facerii. Ceea ce am spus despre istoria unei epoci la modul general, putem spune la modul particular despre teatrul unei epoci şi mai cu seamă despre dramaturgia subsecventă. Atât de frecvent ne întrebăm cât va fi fost impunere şi cât oportunism din teatrul „pe linie" al începuturilor şi ne bucurăm că, din simpla examinare a câtorva citate, am putut descifra câte ceva în acest sens.

Să ne întoarcem, totuşi, la cel mai bun martor în privinţa evoluţiei unei arte, şi anume la textul dramatic. Dintre toate artele de sinteză, teatrul este, în pofida perisabilităţii sale sub raportul spectacolului, una dintre artele care păstrează mai fidel ecouri ale timpului, şi nume în textul dramatic. Citind doar partitura operei *Traviata* sau *Nabucco*, fie şi în relaţie cu libretul, nici măcar unui specialist nu îi va veni uşor să demonstreze că *Traviata* a căzut la premieră datorită proastei distribuţii sau că *Nabucco* este, de fapt, un îndemn mascat la luptă împotriva stăpânirii austriece în Piemont; va trebui să apeleze la confruntarea cu mărturii istorice, publicistice, monografice şi memorialistice.

Textul dramatic conţine imortalizate în sine, ca un straniu insectar, clipa şi lumea pentru care a fost scris; este ceea ce ne-am silit a demonstra în prezenta lucrare. Desigur, este şi aici necesar, pe lângă o lectură atentă, *recursul la referenţial*; totuşi, aşa cum noi am putut descifra cu uşurinţă pledoariile pentru pace şi alianţă panelenică la Sofocle şi Aristofan, un ipotetic lector de peste câteva secole ar putea, cu minime cunoştinţe despre perioada de care vorbim, să reconstituie o întreagă epocă, nu numai în datele ei materiale, dar şi în termenii imperativelor ideologice care au determinat conţinutul respectivei piese.Pe de altă parte, în absenţa documentelor care ar facilita recursul la planul referenţial, în absenţa, adică, a documentelor expurgate din bibilioteci în perioada post-decembristă, nu va fi tocmai sigur de rezultat, sau rezultatul nu va fi sancţionabil sub raportul valorii de adevăr.

Vorbind despre dramaturgia acestei perioade, nu ne este clar ce ar trebui să alegem. Atâtea s-au spus, şi bune şi rele, încât simpla lor sortare ar ocupa lucrări întregi. Dar, aşa cum spuneam, este atât de greu să despărţim realul de conjunctural, buna credinţă de considerentele personale, curajul de îngăduinţa „de sus" şi laşitatea de dorinţa de a nu atrage atenţia asupra unor aspecte considerate „dubioase", încât ne vom rezuma la o simplă rezumare relativ diacronică.

Vom vorbi întâi de **efortul de adaptare**. Din fericire sau din nefericire, acesta a fost biunivoc. Noile structuri aveau interesul unei legitimizări, care ar fi consfinţit caracterul popular al noii puteri, contrazicând sau infirmând complet ideea importului

[1] *** *Teatrul românesc contemporan. 1944-1974*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1975, p. 306.

Scanned with CamScanner

de revoluţie; deci era în interesul lor a-şi apropia cât mai mulţi dintre intelectualii şi artiştii perioadei anterioare. Această apropiere s-a făcut adesea pe criteriile cele mai nespecifice cu putinţă; şi fiecare dintre ele ascundea în sine şantajul sau simpla achiziţionare.

Astfel, a fost adus printre progresişti Sadoveanu, vechi duşman manifest al puterii sovietice de la ocuparea Basarabiei (v. *Nunta domniţei Ruxandra* ş.a.), numai pentru că el fusese persecutat de legionari. Dar *legionarii îl persecutaseră pentru că era mason, iar colaborarea cu masonii nu intră în vederile noii puteri, care şi scot înafara legii organizaţia supranaţională concurentă din România.* A fost „cooptat" Arghezi, dintr-un motiv similar: pamfletele sale îi aduseseră persecuţia în interbelic; se făcea a nu se fi ştiut că *Flori de mucigai* îşi avea sorgintea în *detenţia sa pentru complot antistatal (colaborarea sa ca gazetar cu ocupaţia germană a capitalei în timpul Primului Război Mondial).* A fost cooptat Camil Petrescu, idealist convins şi înverşunat adversar al materialismului de stânga, pentru că piesa sa cea mai cunoscută, *Jocul ielelor*, se petrece într-o redacţie de ziar socialist şi într-un loc un personaj (Praida) vorbeşte despre dreptate ca având o determinare de clasă; *se trecea sub tăcere, evident, cât de individuală şi de lipsită de coloratură politică era suferinţa lui Gelu Ruscanu de a se rata complet pe planul idealului.* A fost tolerat cu suspiciune George Călinescu, pentru *Bietul Ioanide* şi aspra fiziologiei pe care o face acolo legionarilor, *deşi ei nu erau priviţi în roman decât ca instrumente ale ratării destinului patern al arhitectului-personaj titular*; a trebuit totuşi să scrie acea continuare care s-a numit *Scrinul negru*, corectând cu roz ratarea socială atribuită eroului care, arhitect, va reuşi abia acum să-şi realizeze visul. Tulburător este că, dacă se citeşte cu atenţie descrierea acelui proiect de centru civic bucureştean din roman, el evocă în mod straniu acel complex arhitectonic care are drept punct central odioasa Casă a Poporului, actualul Palat al Parlamentului. Au fost toleraţi Ion Agârbiceanu, Cezar Petrescu, H. Papadat-Bengescu şi alţii care, din particularităţi vocaţionale, au scris prea puţine pagini cu caracter politic, făcând în schimb radiografii destul de negative societăţii interbelice.

Au fost deocamdată uitaţi tradiţionalişti de valoare care nu aleseseră calea exilului, cum au fost Lucian Blaga sau V. Voiculescu. În ciuda şicanelor la care au fost supuşi, prea puţini dintre ei au fost realmente persecutaţi; *în subsidiar se prevedea că va sosi curând ceasul reabilitării lor* (şi acesta a venit, chiar dacă pe mulţi nu i-a mai găsit în viaţă). A fost acceptat Ion Barbu, inatacabil în postura sa de om de ştiinţă, care nu a mai scris postbelic decât o poezie, vag 'pe linie', *Bălcescu trăind.*

Cei admişi în calitatea de trâmbiţaşi oficiali ai noii puteri (*„lumina vine de la răsărit"*, scrie Sadoveanu, viitor preşedinte al Marii Adunări Naţionale) au făcut eforturi de adaptare, dar, în pofida bunelor intenţii, n-au scris mare lucru. **Lipsa libertăţii de expresie în care se afirmaseră scriitoriceşte era un obstacol prea greu de surmontat.**

Majoritatea s-au mulţumit cu „ediţii revăzute şi adăugite" ale vechilor succese, unde, ici-colo, o frază era evocatoare pentru noile vremuri. Astfel a fost cazul cu *Nicoară Potcoavă*, în care, înafară de proclamarea *urbi et orbi* a frăţiei multiseculare dintre români şi cazacii zaporojeni (şi trimitem din nou la *Nunta domniţei Ruxandra* ori *Fraţii Jderi* pentru a conferi despre adevăratele păreri ale autorului în privinţa acestei incomode vecinătăţi) şi de conflictul de bază din *Şoimii*, nu avem decât o peregrinare fără sfârşit (contrazicând conceptul de repliere rapidă) a acelui *commando* justiţiar condus de Nicoară prin sate în care boierii sunt criticaţi şi ţăranii înfăţişaţi cât mai pitoresc-protestatari în faţa persecuţiilor boierimii. Nu vorbim, cum se vede, de *Mitrea Cocor, Păuna Mică, Lisaveta* şi *Cântecul Mioarei*, atât de circumstanţiale încât nu li se mai poate constata valoarea, nu mai puţin răspunzând la comanda epocii.

Scanned with CamScanner

Astfel a fost cazul cu *Un om între oameni* şi cu *Bălcescu*, excelente reconstituiri de epocă ale lui Camil Petrescu, invalidate artistic de abundenţa de detalii care lungeşte textul şi sufocă acţiunea. De altfel, lauda pe care Aristotel i-o aduce lui Homer nu se poate aduce *nici* lui Camil Petrescu: şi el, în loc să se axeze pe o perioadă semnificativă, o ia *ab ovo* şi are pretenţia exhaustivităţii, ceea ce invalidează estetic textul.

Dar cel mai simpatic exemplu de „politizare" a unei opere o întâlnim în *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu, unde, după ce a modificat prea puţin din acţiune, aruncându-şi practic toţi eroii în braţele ratării, ca în piesele de odinioară ale lui Matei Millo, autorul îl pune spre sfârşit pe negativul absolut, Iordan Hagi-Iordan şi pe Gică Lefterescu, acolitul său, să dea dovadă de „clarviziune" istorică:

„[...] – Ştiu la cine te-ai gândit. La cei cu grevele, cu sindicatele, la comuniştii cu lupta lor în ilegalitate.

- Aia e! Ăia sunt!... [...] Acolo e buba şi primejdia mare, mă Gicule, mă! Află de la mine... Ăia nu dau buluc la traista cu grăunţe, să se înfrupte fiecare cum poate; dacă nu curge, pică!... Ăia îs mai daţi dracului! Vor să înhaţe grăunţele cu traistă cu tot, să mă lese şi pe mine, să vă lese şi pe voi bătând din buze [...] De unde ieşiră ăştia, mă Gicule, mă? ŞI ce profit au? Ce vor? [...] banditii care ne sapă groapa. Ăia banditi... (subl. ns.)"[1]

Chiar şi în gura unui mare rechin de industrie, prea la curent cu "lupta comuniştilor în ilegalitate" pentru a fi verosimil, asemenea fraze despre comunişti, publicate în anii '50[2] nu pot avea decât un efect ilariant, implicând o anumită intenţionalitate a invectivei.

În domeniul teatrului, au existat autori dramatici, tot dintre cei care nu au "făcut politică reacţionară", cum suna sintagma care circula în epocă, autori cărora li s-a permis o vreme să-şi încerce norocul în domeniul aprobării noilor structuri social-politice. Este vorba despre autori încă tineri, aflaţi în timpul războiului la apogeul carierei, cu deosebit succes de public, deci oferind oarecum noii puteri girul popularităţii lor. Dintre aceştia îl semnalăm mai întâi pe Victor Eftimiu cu pomenita piesă *Parada*, al cărei prim act a fost urmat, în varianta finală, de trei acte a căror datare este nesigură şi de alte două scrise după război, căci actul V este deja datat "In 1944". Piesa suferă de lungimi, ca mai toate piesele lui Eftimiu, dar a fost totuşi privită de critica vremii ca

„[...] o comedie aspră şi revoltată, [...] mai curând un pandemoniu grotesc, în care comicul se îmbină cu scârba şi chiar cu spaima. Aci (sic!) *se simte din plin oroarea scriitorului pentru lumea pe care o descrie, şi poate că în acest sentiment din jurul operei se află partea cea mai ascuţită a viziunii sale realiste."*[3]

Începând, cum ne amintim, cu precocitatea politică a repetentului Mielu, care îi explică tatălui cum vede el negocierile electorale, piesa va face o radiografie a tuturor epocilor prin care a trecut România în perioada ante- şi interbelică şi va sfârşi cu arestarea acestuia de către poliţie *„Câteva zile după 23 August 1944"*, pentru spionaj şi afaceri oneroase. Textul cuprinde prea multe pasaje forţat politizante ca să le reproducem aici, nenumărate replici dintre cele caracterizate în limbaj de teatru (şi nu numai) prin expresia „trase de păr", dar, chiar şi aşa, *nu va fi suficient doveditoare a bunăvoinţei autorului.* În finalul aceluiaşi studiu, postfaţator al unei ediţii şi, deci, aşteptat a fi favorabil, acelaşi critic şi îngrijitor al ediţiei îi reproşează insuficienta folosire a realităţii:

---

[1] Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*. Bucureşti: Editura Minerva, 1982, p. 316-317.

[2] Ediţia citată poartă menţiunea: *"textul se reproduce după ediţia revăzută de autor,* Calea Victoriei, *Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957".*

[3] Radu Popescu. *Postfaţă.* În vol. V. Eftimiu, *Teatru II.* Bucureşti: Editura pentru Literatură 1962, p. 483.

Scanned with CamScanner

„Într-o cunoaştere avansat realistă a societăţii româneşti dintre cele două războaie, lupta poporului condusă (sic!) *de Partidul Comunist furniza autorului nenumărate chipuri capabile să deschidă perspectiva viitorului şi să introducă în opera dramatică un element de viaţă nouă, fără de care grotescul infinit, deşi real, al burgheziei, devine la un moment dat, prea săţios..."*[1]

Ilegalitatea fusese deja prea mult; lupta poporului, adică a ***întregului*** popor în ilegalitate alături de comunişti este cu totul gogonat ca formulă. Iar reproşul se leagă de absenţa obişnuitului personaj feminin luminos şi dinamizant, cum apare în mai toate piesele autorului. Agepsina Macri, pentru care au fost scrise mai toate acele personaje feminine, apărând pe scenă până în anii '60 (ultimul rol notabil fiind Doamna Clara în *Vlaicu-Vodă* la Teatrul „Nottara", cu George Vraca în rolul titular) nu putem decât să presupunem că actriţa şi-a manifestat dezinteresul pentru piesă, ceea ce a atras reproşul mai sus citat.

Vom pomeni în trecere de Al. Kiriţescu (care scrie în 1945 piesa *Dictatorul*, satiră istorică în tonuri de pamflet la adresa regimului antonescian) şi de Ion Luca, din opera căruia am citat deja, şi care se ilustrează acum mai ales cu evocări istorice, al căror ceas adevărat nu sunase încă, de Mircea Ştefănescu, prin care pătrunde pe scena politizată drama omului de rând şi ne vom opri o clipă la Tudor Muşatescu.

Acesta, în *A murit Bubi* (1948), reia un personaj dintr-o piesă mai veche, pe industriaşul Barcian, pe care îl pune într-un context comic mai credibil decât în stufoasa comedie lirică *Madona*, unde fusese

„un om «normal», dintre cei făcuţi dintr-o bucată"[2]

îi dă o amantă obsedată de sănătatea numitului Bubi şi îl face asasin de căţei. Bubi nefiind otrăvit, se întoarce acasă ca în basme, cu ajutorul lui Gheorghe Petran, muncitor la Atelierele Griviţa. Acesta, în gospodăria căruia Bubi *„s-a simţit pentru prima oară în viaţa lui câine"*, îl va şi adopta pe protejat atunci când, din gelozie şi din prostia denunţului reciproc, Barcian şi amanta sa Paloma vor fi arestaţi pentru trafic de devize. Ultima replică a lui Petran este total definitorie pentru spiritul piesei şi, prin reflexie, al epocii:

PETRAN – [...] Bubi ăsta, doamnă, nu e numai un simplu căţel... El trebuie privit ca un simbol... Ca un simbol al lumii dumneavoastră care trebuie să moară odată cu el... Lumea căţeilor de casă, a ciolanelor, a javrelor şi a dulăilor îmbrăcaţi în haine de om ... (Lui Bubi) *Hai, mă!... Azi am luat raţia de carne şi te-aşteaptă nişte zgârciuri pe cinste... Dar să nu crezi că la mine o să mai mănânci de pomană... La mine în casă toată lumea îşi merită pâinea pe care o mănâncă... Şi nu ştiu ce neam de câine ăi fi tu, dar eu te fac şoricar... Un şoarece să nu-mi mai rămâie în casă...* (subl. ns.) "[3]

De un comic involuntar, replica privitoare la raţia de carne care, datorită ambiguităţii textului, s-ar părea că este alcătuită numai din zgârciuri, este de reţinut tocmai pentru neadecvarea didacticismului ei în gura unui om de rând şi în momentul dat. Efortul de adaptare însă a fost relativ zadarnic, până la numirea la *„Urzica"* scriitorul ducând o existenţă precară:

„Eu nu uit că, ani de zile, am trăit «sigur» numai din leafa ei, pe care şi-o apără «pentru noi», nu pentru ea."[4]

notează Muşatescu în jurnalul său despre soţia, Kitty Muşatescu, viitoarea Dacia din ecranizarea după *Titanic Vals*, cu Gr. Vasiliu Birlic în rolul principal. Dar filmul, mare succes al tinerei cinematografii româneşti va avea premiera abia în 1964. Nimeni nu e profet în

[1] *Id.*, p. 488.
[2] Tudor Muşatescu, *Scrieri II. Teatru*. Bucureşti: Editura Minerva, 1970, p. 322.
[3] Tudor Muşatescu, *Scrieri IV.Teatru*. Bucureşti: Editura Minerva, 1977, p. 388.
[4] *Idem*, vol. VIII, p. 252.

Scanned with CamScanner

ţara lui, sau, cum ricanează blajin Muşatescu,

„Ehe! Ce m-ar fi citit românii, dacă mă năşteam eu francez!"[1]

ceea ce, dacă observăm atent, este *şi o remarcă legată de un anumit aspect al orizontului de aşteptare al publicului.*

Scriitorii din „garda veche", aşadar, deşi expuşi ca modele de progresişti care au înţeles necesitatea schimbărilor din societatea românească, nu sunt în egală măsură preţuiţi sub raport estetic şi creator. Va fi fost de vină şi diferenţa de mentalitate, de grad de instrucţie, concepţia despre scris, în flagrantă contradicţie cu aceea a noilor diriguitori ai destinelor culturii româneşti. *„Trebuie creaţi alţii noi"*, spusese Traian Şelmaru.

Aceştia au fost într-adevăr creaţi, fie din meseriaşi ai condeiului din alte domenii, fie din tineri veleitarişti care nu apucaseră să se afirme până acum, dotaţi cu versatilitate sau simpli „meşteşugari" pe orice temă dată. Au scris acum teatru Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Mihai Beniuc, Dan Tărchilă; au urmat generaţia lui Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac pentru ca abia cu generaţia lui Sorescu, D. R. Popescu, Teodor Mazilu această preocupare să se concretizeze realmente.

Vorbind despre scriitorii începuturilor, ne-am lovit de ***propriul orizont de aşteptare.*** Piesele acestei perioade, fie ele despre **„biruinţa" noilor structuri** (colectivizare, industria minieră, metalurgie, chimie sau cercetarea ştiinţifică aferentă lor), fie despre **destinul grupului social** (familie, colegi, absolvenţi, vecini etc. – *deja un progres faţă de politizarea invariabilă*), suferă de *oţiozitate cronică, nu numai din cauza perisabilităţii factorului propagandistic, dar şi datorită stilului greoi, lipsit de orice urmă de interes, imitaţie destul de ieftină de Cehov sau Gorki.* Dăm aici un singur exemplu, extras absolut aleatoriu dintr-o piesă considerată model al (sub)genului, *Trei generaţii* de Lucia Demetrius. Bunica trăieşte finalul unei drame a întregii ei existenţe, află de moartea singurului bărbat pe care l-a iubit, pe care nu l-a urmat, deconsiliată fiind de familia rezervată în privinţa viitorului ei alături de un muzician ("lăutar", în limbajul micii burghezii), sacrificiu pe care nepoţii nu îl pot înţelege:

„VERONICA – Şi nu l-ai mai văzut ?
RUXANDRA – Niciodată.
VERONICA – Şi nu ţi-a părut rău, bunico ? Nu ţi-a părut rău că ai ascultat de familie, că n-ai trăit altfel, că nu te-ai măritat cu el ?
PAVEL – N-a fost nedrept ?
RUXANDRA – Aşa a trebuit. Nu se putea altfel. Dar citiţi, copii, învăţaţi.
VERONICA – Şi te-ai gândit toată viaţa la el, bunico ?
RUXANDRA – M-am gândit. Poate că fericirea e ceva despre care ne închipuim numai că există. Poate că e numai în mintea noastră.
PAVEL – [...] Ba nu ! Există ! E la îndemână. Trebuie să vrei s-o ai !
RUXANDRA – Poate că n-am ştiut. Sau nu se putea... Şi ce om era... Era altfel decât toţi oamenii."[2]

Se poate închipui un dialog de un patos mai greoi, cu mai multe întrebări inutile, care nu pot determina în spectator decât o reacţie de amuzament burzuluit ?

Oricâtă încredere ar avea în jocul actoricesc, oricât ar fi montarea de bună, ilustraţia muzicală de inteligent aleasă, oricât de slab de înger ar fi spectatorul, este imposibil să nu se plictisească, pentru că întreaga piesă – întreaga dramaturgie de gen a vremii – este încărcată de asemenea scene lacrimogene. Şi încă, acestea reprezentau un real progres faţă de stahanovismul industrializării glorioase şi faţă de colectivizarea eroică, plină de entuziaşti activişti, de bătrâni şi judecaţi muncitori/ţărani, majoritatea abia întorşi

[1] *Ibid.*, p. 250.
[2] Lucia Demetrius, *Teatru.* Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1964, p. 155.

Scanned with CamScanner

din război, de şovăielnici convinşi sau corupţi şi de sabotori care reuşeau, pe lângă câinoşenia funciară, să însumeze mai multe păcate decât decalogul iudeo-creştin.

Din fericire, această viziune grotescă asupra rolului teatrului românesc nu va avea viaţă lungă. O nouă generaţie, cea despre care am vorbit şi vom mai vorbi, se va instala cu mult curaj în teatre. Şi este notabil că, ***pentru prima oară după foarte multă vreme*** (judecând la proporţiile perisabilităţii actului teatral), **Marin Sorescu, D. R. Popescu, Ion Băieşu, Teodor Mazilu, Romulus Guga, D. Solomon, Fănuş Neagu, M. R. Iacoban, Ecaterina Oproiu şi cei de-o seamă cu ei *au fost impuşi de către simpatia publicului***. După două decenii de conformism, aceşti tineri care au luat cu asalt teatrele **au fost iubiţi aproape spontan de către cei ce frecventau sala de spectacol, imparabil asalt al bunului simţ asupra ipocriziei instituţionalizate**, deşi piesele lor erau departe de simplismul cu care teatrul stahanovist aproape obişnuise spectatorii. A fost, poate, **cea mai importantă victorie a vectorului de presiune de jos în sus din istoria teatrului românesc, de la menţinerea pe afiş a *Iaşilor în carnaval***. O victorie cu atât mai mare cu cât publicul de teatru nu era în majoritatea lui elitist, folosirea lui ca element agitatoric a deschis sălile de teatru publicului larg, nu odată piesele jucându-se, nu la sediu, nici într-o sală special amenajată de turneu, ci în sălile de club ale întreprinderilor, sălile de festivităţi ale şcolilor sau chiar pe estrade în aer liber, deschis oricărui public.

A profitat, poate, şi această generaţie de dramaturgi tineri, iconoclaşti şi nu prea reverenţioşi faţă de "cerinţele ideologice" ale momentului, de acea derută ideologică subsecventă anului 1968, în care culturnicii nu prea ştiau încotro să se îndrepte. Au avut, să nu uităm, *complicitatea teatrelor care le-au montat piesele*, ele înseşi profitând de suspomenita derută şi destindere; şi aceste teatre au fost frecvent din provincie. Odată instalaţi, nu au mai putut fi înlăturaţi din graţiile publicului şi ale criticii. **Doar suspectaţi.**

Este de observat însă că, odată perimată modalitatea, odată instalată în simpatia publicului această nouă generaţie, cei înlăturaţi, nu numai Mihail Davidoglu, dar şi Dan Tărchilă, şi Paul Everac şi alţii s-au „reprofilat" pe teatru istoric, mai profitabilă specie, în care comanda socială sută la sută de stat asigura, dacă nu succesul, cel puţin tantiemele.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

III – Scurtul drum al teatrului (postbelic) spre sine

Socialism şi naţionalism sau istoria ca alibi. Este un loc comun, după 1989 mai cu seamă, a spune că din 1965, odată cu Ceauşescu, socialismul în România capătă o orientare naţionalistă. Afirmaţia, parţial adevărată, greşeşte cronologic. *U n u* – orientarea *quasi*-naţionalistă este ulterioară (şi este o consecinţă directă a) înlăturării *„vânătorilor de deviaţionişti"*, deci datează de pe vremea lui Dej; *d o i* – după venirea la putere a lui Ceauşescu, după momentul 1968 – Cehoslovacia – şi după contactarea lui de către Washington în vederea medierii relaţiilor cu China, o vreme îndelungată politica filo-occidentală a României – deci, opusă internaţionalismului socialist nediferenţiat – a fost o realitate care se repercuta serios şi fast asupra culturii (aici se află rădăcinile teatrului modern al anilor '65-'80) şi *t r e i* – abia după dezamăgirea încercată in relaţiile cu vestul şi eşecul candidaturii la Premiul Nobel, lui Ceauşescu şi alor săi, falimentari pe toate fronturile ideologice, nu le rămânea de jucat decât cartea naţionalismului, atât pentru satisfacerea propriilor orgolii, cât şi ca instrument – nu tocmai iluzoriu – de manevrare a conştiinţelor. În 1970 un volum din *Livre de poche* costa opt lei. În 1980 erau reduse orele de limbi străine în şcoli, pe motivul că *'prea buna cunoaştere a acestora îi îndeamnă pe tineri să fugă din ţară'* (nerozie atribuită unei celebre activiste al cărei nume nu-l mai dăm aici). Dincolo de aberaţia afirmaţiei, rămâne faptul că ***naţionalismul era, cel puţin în intenţie, o cortină de fier mai puternică decât cenzura paşapoartelor*** şi că de aici până la cele două ore de emisie tv, de pildă, era doar un pas.

Şi, la un nivel rudimentar, cel puţin, această premisă *a operat*: devenisem – nu puţini dintre noi – tot mai puţin sensibili la arta străină de valoare, tot mai mulţumiţi cu filme care nu trebuiau titrate (ba nici înţelese, dacă le vedeam la posturile de televiziune ale ţărilor vecine, RSS Moldovenească, Bulgaria, Ungaria); ne simţeam uşor jenaţi, speriaţi – chiar dacă satisfăcut-amuzaţi – când decelam o aluzie politică într-un spectacol de teatru, ni se părea tot mai normal să cumpărăm o carte bună „la pachet" cu alte patru-cinci subproduse, de obicei ale Editurii Politice, să ascultăm muzică şi să vedem filme "noi" prin anii treizeci, până chiar să privim la spectacolele omagiale televizate, unde mai puteam vedea câte un actor îndrăgit, măcar şi recitând însăilări poetice de circumstanţă; îi suspectam de provocaţionism pe aceia dintre noi care aveau curajul să spună bancuri politice.

Şi asta, în timp ce toate ţările din jur, inclusiv cele ce mai găzduiau încă, efectiv, trupe sovietice de ocupaţie pe teritoriul lor (Polonia, Germania de Est, Cehoslovacia, Ungaria, ca să nu mai vorbim de Jugoslavia) făceau eforturi supraomeneşti să se adapteze realităţii cu paşi de uriaş.

Karl Jaspers propune conceptul de ***a u t o d o m e s t i c i r e*** ca o reacţie a instinctului de conservare la represiunea prelungită, întrebându-se dacă, da sau nu,

„în urma procesului de «autodomesticire», omul şi-ar pierde forţa şi disciplina, tocmai întrucât societatea bine organizată îl scuteşte de toate dificultăţile prin învingerea cărora

el a devenit odinioară om."[1]

Interogaţia, prudentă prin folosirea condiţionalului cu valoare de prezumtiv, este cumva explicitată ulterior, în cursul aceluiaşi studiu, deşi filosoful nu încetează să simuleze cantonarea în ipotetic:

„Acolo unde el [omul, nn] *este constrâns să se supună, d o b â n d i n d u - ş i f u n c ţ i a s a, r e l a t i v s i g u r ă, î n s u p u n e r e o a r b ă, t e a m a s e p o a t e d i m i n u a p â n ă l a a d e v e n i m o t o r u l p e r m a n e n t a l i m p u n e r i i o b e d i e n ţ e i*. (subl. ns.)"[2]

În România ceauşistă, naţionalismul socialist – ciudată coincidenţă, aşa se chema şi ideologia lui Hitler – această „supunere oarbă" de resortul fricii a însemnat pentru noi mai mult o reacţie de ***a u t o s ă l b ă t i c i r e*** **faţă de *lumea ca lume*.** De aici, poate, ***reacţia adversă postrevoluţionară: cosmopolitismul sălbatic, nediferenţiat, care, astăzi, trezeşte martorului lucid cele trei reacţii dramatice aristoteliene de bază: ruşinea, mila şi groaza.***

Pentru dramaturgia şi scenaristica românească începea însă o perioadă fructuoasă. Contradictorie, dar fructuoasă. Aceasta pentru că orice nouă orientare ideologică, de orice natură, începe prin a-şi căuta fundamentări justificative. Internaţionalismul proletar (la noi şi peste tot) dezgropase toate manifestările, oricât de palide, de ideologie de stânga de două secole încoace, de la Horea la Theodor Diamant ori N. D. Cocea, de la haiduci şi Tudor Vladimirescu la grevele de la Lupeni şi Griviţa. Chiar eroi ai istoriei antice şi medievale puteau fi adesea auziţi împărtăşind comilitonilor lor idei cu un puternic parfum de revoluţie socialistă. Socialismul de orientare naţionalistă va „recicla" ideea românismului, rescriind cel mai adesea trecutul, pagină cu pagină. Este ceea ce s-a numit mai târziu „confiscarea istoriei". Reversul medaliei va fi, evident, *redescoperirea de către noile generaţii postbelice (ale anilor '70 a unei istorii naţionale care, după aproape trei decenii de internaţionalism proletar, începuse să fie uitată prin ignorare.*

Aşa ori altminteri, **dramaturgia contemporană de inspiraţie istorică este o realitate indelebilă.** Nu încercăm un studiu statistic asupra tematicii dramaturgiei româneşti, pentru a urmări inserţia istoricului în dramatic. În prezenta abordare ne vom limita la câteva consideraţii de ordin general. Va fi explicabilă prioritatea dată criteriului **cronologic**: discuţia noastră nefiind preponderent de resort estetic, iar receptarea socială fiind supusă unei multitudini de factori temporali (*schimbări* politice, sociale, de concepţie, de mentalitate sau de gust, *evoluţia publicului*, mergând chiar până la nivelul sporirii gradului de instrucţie şi a interesului pentru genul respectiv, *apariţia sau prevalenţa anumitor tematici sau ‹sub›specii* literare, *moda* chiar) este frecvent oportun să abordăm lucrurile din perspectiva timpului.

Care a fost, aşadar, mica istorie a evoluţiei dramaturgiei istorice contemporane, văzută, de data aceasta, din punct de vedere repertorial şi foarte pe scurt ? Întâi a fost ***nevoia de istorie*, deci *comanda socială*.** Începutul a fost făcut, cum era şi normal, cu includerea în repertoriu a **marilor lucrări ale dramaturgiei istorice clasice**; şi este acesta un argument pentru ideea anterioară potrivit căreia orientarea pro-naţionalistă este anterioară epocii ceauşiste, căci montări de factura unui *Bălcescu* de Camil Petrescu (Teatrul Naţional Bucureşti, stagiunea 1948-49, cu Mihai Popescu în rolul titular), *Vlaicu Vodă* de Al. Davila (Teatrul Armatei, stagiunea 1955-56, cu George Vraca), sau *Apus de soare* de B. Şt. Delavrancea (T. N. "I. L. Caragiale", Bucureşti, stagiunea 1967-68,

[1] Karl Jaspers, *Originea şi sensul istoriei*. Cap. 3, *Viitorul*, p. 251. În vol. Karl Jaspers, *Texte filosofice*, Bucureşti, Editura Politică, 1986.
[2] *Id.*, p. 257.

Scanned with CamScanner

cu G. Calboreanu) au însemnat nu numai jaloane referenţiale ale repertoriului, dar pentru mulţi realizatori – actori, regizori etc. – o şansă de a realiza ceva de răsunet fără a fi tributar amintitei comenzi sociale.

Este locul să precizăm că nu numai dramaturgia istorică naţională a făcut – selectiv, evident – obiectul acestei reabilitări, ci întreaga dramaturgie clasică, naţională şi universală, încât nu doar Alecsandri şi Caragiale, M. Sorbul, G. M.-Zamfirescu, Kiriţescu, V. I. Popa, ba chiar şi Blaga, Rebreanu sau Goga au devenit prezenţe familiare pe scenele teatrelor, ci şi Sofocle, Aristofan, Shakespeare, Calderón, Molière, Goldoni, Ibsen, Cehov, Gogol, Tolstoi ş.a. Desigur, aceştia nu au lipsit, strict vorbind, niciodată de pe scenele româneşti, oricât de vitrege ar fi fost vremurile: este aici meritul educaţiei a generaţii după generaţii întru a vedea teatrul ca pe o instituţie nu doar de cultură, ci mai ales de educaţie.

Desigur, iarăşi,

„...La noi în ţară, în ultimii treizeci de ani, clasicii au fost jucaţi permanent şi cu o ***exigenţă crescândă faţă de latenţele lor militante.*** *Problema cea mare a regizorului şi actorului a fost tocmai scoaterea la lumină a acestor latenţe, liberarea lor prin spectacol şi determinarea publicului la o angajare cît mai totală, [...] soluţii regizorale din ce în ce mai diverse,* ***marcate de specificul realităţii noastre social-politice*** (subl.ns.)."[1]

A urmat, odată cu reorientarea post-'65, instalarea acestui subgen literar – **dramaturgia istorică** – nu numai în atenţia teatrelor, ci şi a *dramaturgilor*. Cauzele fenomenului se pot grupa în două categorii (amândouă cu referire directă la cauzalitatea primară a unei piese, imboldul resimţit de autor de a aborda genul).

Prima categorie de motive are tangenţă imediată cu ***condiţia interioară a autorului.*** Ne referim la ***nevoia de refugiu în operă***. Ca dramaturg, dacă te simţeai jenat să te înscrii în fals, să lauzi ceea ce ar fi fost de condamnat, să condamni ceea ce ai fi considerat, poate, de lăudat, să minţi conştient că sute şi mii de oameni din public nu vor avea nici o îndoială asupra ipocriziei tale, soluţia optimă era piesa istorică. Proiectat *illo tempore* puteai, fără mustrări de conştiinţă, să pledezi pentru adevărate valori umane şi naţionale, să critici chiar, cu singura grijă de a scoate cât mai puţin în evidenţă rolul personalităţii în istorie şi a-l sublinia cu două linii pe cel al maselor.

Şi apoi, mai exista şi un alt nivel al istoricului: ***parabola***. Titluri ca *Arma secretă a lui Arhimede, Socrate, Platon* sau *Diogene câinele* de D.Solomon, *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu *Muntele* de D.R.Popescu, *Misterul Agamemnon* de Iosif Naghiu, *Evul mediu întâmplător* de Romulus Guga, *Roşu şi negru* sau *Patima fără sfârşit* ale lui H.Lovinescu, *Răceala*, *A treia ţeapă* sau *Vărul Shakespeare* ale lui M.Sorescu, pentru a cita doar câteva dintre cele exemplare, au însemnat mai ales **modalitatea găsită de dramaturgi de a-şi spune lor înşişi, de a spune contemporanilor şi chiar unui viitor imaginar, *strict ipotetic la acea oră,* adevăruri profunde şi amare despre putere, limitele ei, capacitatea sa de a face bine şi rău, despre pervertirea puterii prin frică sau orgoliu, despre soarta omului de rând la cheremul discreţionarismului, despre condiţia minţii luminate – gânditor, artist, chiar om de stat – din clipa în care, într-un fel sau altul, atrage atenţia puterii.**

A doua categorie de factori ţin, desigur, de ***condiţia exterioară a autorului***, adică de cea ***socială***. Oricât de puţin importante ni s-ar părea nouă, judecând dinafară, asemenea lucruri, oricât de meschini ne-ar apărea nouă, neaveniţilor, cei

[1] Liliana Alexandrescu, *Tradiţie şi modernitate în reprezentarea clasicilor*, în vol. *Teatrul românesc contemporan* 1944-1974. Bucureşti: Editura Meridiane, 1975, p. 187.

Scanned with CamScanner

ce s-ar călăuzi după asemenea criterii, nu pot fi obnubilate de la sine câteva, axiomatice:

1. Criteriul minimei rezistenţe. Un autor dramatic există dacă e jucat. Or, o piesă istorică „originală" avea şanse de aproape 100% de a fi jucată în maximum un an de la terminare. Pe deasupra, cum aminteam anterior, era şi mai puţin supusă furcilor caudine ale „vizionărilor" de tristă amintire. Ele erau **o excepţie sigură de la universala categorie a *„pieselor cu bubă"***, cum se numeau în jargonul teatrelor cele mai multe dintre piesele originale, niciodată suficient de aliniate cerinţelor momentului, niciodată suficient de „curate", de nesusceptibile, frecvent perimate de la comandă la reprezentare (trecând prin scriere, montare, vizionare etc). Ceea ce nu mai era cazul, odată ce eroul titular nu se mai numea tovarăşul X ci Nicolae Bălcescu sau Decebal.

2. Criteriul oportunităţii. Odată cu readoptarea publică a istoriei naţionale apare şi tradiţia jubileelor. Pe cale de consecinţă, fiecare comemorare, sărbătorire, aniversare etc. generează o adevărată avalanşă de piese istorice dedicate momentului. Dăm doar un exemplu: centenarul Independenţei României a înregistrat o sumedenie de piese cu acest subiect: *Patima fără sfârşit* de H. Lovinescu, *Două ore de pace...* a lui D.R.Popescu, *Rapsodie transilvană '77* şi *Iarna lupului cenuşiu* de I.D.Sârbu, *Hotărârea* de Mircea Bradu, *Independenţa* de Mihnea Gheorghiu pentru a nu le pomeni decât pe cele mai semnificative – şi esteticeşte valide – din

„...acel capitol de teatru românesc contemporan [...] pe care generic l-am putea intitula o dramaturgie a independenţei *[...]"* [1]

Nu altfel stau lucrurile cu sutele de piese dedicate Unirii Principatelor, Revoluţiei de la 1848, lui Mihai Viteazul şi tuturor marilor figuri istorice. Asemenea piese, uşor de scris de un autor cu o minimă documentare, uşor de montat şi vibrante prin text şi mesaj, însemnau şi pentru teatru spectacole „de repertoriu", gata făcute, numai bune de „scos" la ocazii festive, ori în caz de „vizite ilustre" – deci, comodităţi, nu poveri repertoriale.

3. Criteriul destinaţiei. Paradoxal, piesele istorice nu se jucau – nici pe departe – cu sălile goale. Pe lângă convenabilitatea reprezentărilor ocazionale, mai exista şi garanţia pe care o reprezentau ele pentru instituţiile de educaţie, pentru unităţile militare, chiar pentru unii părinţi, care îşi trimiteau bucuroşi acolo elevii, soldaţii, copiii, siguri că *„măcar nu vor vedea prostii dintr-astea moderne"* (?), că *„au ce învăţa dintr-o piesă istorică"; „le trebuie şi la şcoală"* şi că, la o adică (în primele două cazuri, firește), *„putem raporta o activitate cultural-educativă şi cu caracter patriotic a colectivului"*.

4. Criteriul interspecialităţii dramatice. Nu arareori, un scenariu de film, realizat sau nu, devenea, din idealismul sau ambiţia autorului, o piesă istorică mai mult sau mai puţin reuşită, dar, prin forţa regulilor specifice artei cinematografice, vie, „cu nerv", care, sprijinită de o montare bună dădea, iarăşi, un spectacol reuşit. Asemenea piese s-au scris şi jucat, mai mult sau mai puţin sporadic, pe scenariile adaptate ale lui Mihnea Gheorghiu (cum e cel citat anterior sau cel al filmelor *Tudor*, *Cantemir* sau *Burebista),* Titus Popovici sau Eugen Mandric (scenariul filmului *Buzduganul cu trei peceţi,* jucat sub titlul *Viteazul,* a depăşit, cinstit vorbind, în varianta scenică, pe cea filmică). Acelaşi lucru se întâmpla şi cu romanele istorice auto- sau alo-dramatizate. Era, deci, o sursă comodă întru sporirea numărului de piese istorice. Remarca este valabilă şi în ceea ce priveşte teatrul radio şi de televiziune, spectacol sau chiar serial.

Este de spus că dramaturgia istorică, pe lângă valoarea de exerciţiu de specie literară al unor dramaturgi completi, a însemnat şi consacrarea unor "maeştri ai genului",

[1] Ion Zamfirescu, *Teatru de idei – teatru istoric,* în vol. *O antologie a dramei istorice românești. Perioada contemporană.* Bucureşti: Editura Eminescu, 1986, p. 542.

Scanned with CamScanner

ca Dan Tărchilă, Paul Anghel, Al. Voitin. Dar mai ales a însemnat o şansă pentru oameni de vocaţie literară, însă cu ocupaţii care trezeau suspiciune „organelor" la simpla pronunţare. Exemplul cel mai ilustru este acela al părintelui V. Anania, actualmente Mitropolit al Clujului, Vadului şi Feleacului, pe vremea aceea deja cu o vastă operă de literatură teologică, dar care, fără vocaţia dramei istorice în versuri, n-ar fi ajuns niciodată un autor jucat în ţara lui Ceauşescu. O mărturie recentă a acestui autor, într-un interviu televizat – vai ! tot mai des sursele noastre de referinţă, în ziua de azi, când informaţia prin lectură a devenit, în cel mai fericit caz, secundară, sub presiunea exploziei informaţionale, sunt de domeniul *talk show* televizat – ne aduce tulburătoarea revelaţie a începuturilor carierei sale de dramaturg: ca deţinut politic, dorind să-şi convertească în concret energia creatoare, a solicitat temnicerilor un caiet, apoi altul, pentru ca versurile sale, majoritatea poeme dramatice cu subiecte istorice, să nu devină prea copleşitoare pentru memoria sa. La terminarea caietului, acesta îi era luat, depus la grefă – supus câtor verificări, ne întrebăm ?! – şi autorul nu mai ştia nimic de el, ba nici nu prea nădăjduia să-l revadă vreodată. Le-a recuperat pe toate mult mai târziu, după reabilitare[1].

În aceeaşi ordine de idei se înscrie reîmprospătarea peisajului dramatic prin "venirea către teatru" a unor autori provenind din domenii conexe; ne amintim că acelaşi fenomen a avut loc şi în interbelic. Dramaturgilor „de meserie", relativ închistaţi în şabloane deja vetuste, li se adaugă acum o serie de tineri *prozatori* (D. R. Popescu, Teodor Mazilu, Ion Băieşu, Fănuş Neagu), *poeţi* (Marin Sorescu, Leonida Teodorescu, Romulus Guga), *gazetari ori oameni de teatru şi de film* (D. Solomon, Paul Cornel Chitic, I. D. Sârbu, I. D. Şerban) ş.a.

Aceştia au generat o serioasă diversificare a speciei dramaturgice nu numai onomastic şi tematic, dar şi *stilistic*. Piesele lui Sorescu se remarcau, poate, printr-un ermetism formal şi o profunzime importată de autor din genul liric; cele ale lui D. R. Popescu sufereau, poate, de un uşor retorism şi de un exces de verbiaj nespecific, căpătat de autor în decursul anilor de exerciţiu epic, dar pentru scena românească această diversificare stilistică a fost benefică, măcar şi pentru ***explorarea de noi orizonturi***, pentru ***ruperea cu tradiţia*** „făcătorilor de piese" şi pentru ***sincronismul cu mişcarea literară mondială***. Iar din punctul de vedere al publicului, adică al receptării, piesele istorice însemnau o binecuvântare după abundenţa anterioară de proslăviri ale realizărilor socialismului victorios.

Să notăm în treacăt că pomenita varietate tematică, prin amploarea sa numerică, determină, iată, o **diversificare a sub-genului până la exagerat**: avem, cum spuneam, o dramaturgie a Independenţei, una a anului 1848 în general, una a lui Avram Iancu şi una a lui Bălcescu în special, una a Unirii Principatelor, una a lui Mihai Viteazul, una a lui august '44 etc. etc.

Nu discutăm oportunitatea amplificării fenomenului, nici valoarea pieselor, mai ales a celor bazate pe subiecte bătătorite. Importantă era comanda socială, nu numai ocazională: **astăzi, când istoria naţională nu mai are ponderea de atunci ca obiect de studiu şi ca pre-ocupare mediatică, iar teatrele se zbat să se susţină financiar, ceea ce orientează *ipso facto* repertoriul spre facil şi bulevardier, se mai poate imagina un teatru care să aibă curajul să joace *Răzvan şi Vidra*, *Zamolxe* sau măcar *Anton Pann* ?** Este, din punctul de vedere al receptării sociale, conceptibilă o perioadă când aceste piese, lăsate câteva decenii *la odihnă* – folosim din nou un termen de jargon dramatic –

[1] În interviul televizat al autorului luat de Eugenia Vodă, emisiunea *Maeştrii*, octombrie 2003.

Scanned with CamScanner

să constituie o surpriză interesantă pentru alte generaţii. Dar cam prea multe ar trebui să se petreacă până (şi pentru ca) să se ajungă la aşa ceva. Mai ales – o reacţie la globalizarea modernă. O reacţie civilizată, adică una lipsită de fervori şoviniste. Greu previzibilă.

*

Prin noaptea luminilor rampei. Acestea sunt, aşadar, cele două linii de forţă concomitente pe care s-a structurat dezvoltarea teatrului contemporan românesc în această perioadă de incertitudini: pe de o parte, ***dramaturgia istorică***, cu tot ce presupunea ea, pe de altă parte, ***re-teatralizarea teatrului ca spectacol***, un fenomen destul de atipic. Până la un punct, ele au evoluat pe o sinusoidală a simultaneităţii, ceea ce era nu doar explicabil, ci chiar inevitabil. Desigur, noile viziuni asupra diverselor momente istorice aveau nevoie şi de viziuni dramatice originale. Aşa au apărut, fie *montări „revoluţionare" ale unor piese clasice*, cum a fost varianta scenică a poemului dramatic *Zamolxe* de Lucian Blaga, în regia lui Dinu Cernescu, la teatrul Giuleşti, stagiunea 1975-1976, fie *tulburătoare piese noi, ale căror versiuni de premieră absolută erau atât de inedit-spectaculare – şi spetaculoase – încât aproape că au „ucis" piesa (din nou, după formularea din jargonul teatral), variante de referinţă cu care alţi regizori nu aveau curajul să polemizeze.* Aşa a fost, de pildă, varianta *nec plus ultra* a piesei *Muntele* de D. R. Popescu de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ. Concepută de autor nu ca o piesă istorică, mai mult ca o dispută maieutică despre puterea absolută şi aplicarea ei, despre echilibrul dintre autoritate şi toleranţă, despre filosofia politicii, despre fragila graniţă dintre sinceritate şi ireflexivitate, dintre patriotism şi autoritarism, ea a generat un spectacol în care elementele (speculative, în mare parte) de tracologie şi folcloristică au înecat, poate, textul pur, olimpian, una dintre marile reuşite ale autorului, dar au generat un spectacol atât de omogen şi absorbant, încât toată lumea cita şi citea piesa, şi... nimeni nu o mai punea în scenă.

Apoi, dramaturgia istorică şi teatrul modern s-au despărţit, mai întâi datorită orientării repertoriale a teatrelor către dramaturgia universală clasică şi modernă, ulterior datorită penetrării în teatru a „noii dramaturgii contemporane" şi a variantelor scenice a unor scenarii de film, realizate sau nu. Venind vorba de scenarii de film, să nu uităm a menţiona că această perioadă este şi *aceea a dezvoltării cinematografiei naţionale, în care filmul istoric avea o pondere remarcabilă.*

S-au despărţit, pentru a nu se mai întâlni, căci atunci când restricţiile repertoriale – vai, atât de meschin motivate – nu au mai permis reprezentarea de către teatre a dramaturgiei universale a ultimelor decenii, iar piesa istorică îşi pierduse impactul la public, regia modernă şi-a căutat alte resurse: *adaptări după romane de succes din toate timpurile, texte antice sau clasice inedite, musicaluri* etc.

Pro memoria, ţinem să reamintim posterităţii (de astăzi) că, în anii '80, piesele străine contemporane nu se jucau pe scenele româneşti pentru stupefiantul motiv că statul român, grăbit să-şi plătească datoriile externe, *nu accepta să plătească scriitorilor sau urmaşilor lor sumele realmente modice reprezentând drepturile de autor decât în lei, nu în valută (câteva mii de dolari pentru o piesă).* Pentru că România strângea valută spre a plăti multdiscutatele sale datorii externe. Beneficiarii drepturilor de autor ale lui Bertolt Brecht, de pildă, acceptaseră leii noştri, numai să-i fie jucată opera şi la noi. Urmaşii lui Kurt Weil, însă nu! Or, Brecht nu se joacă decât pe muzica lui Weil; există o asemenea menţiune în testamentul dramaturgului. Deci nu s-a mai jucat Brecht.

Nu am reprodus precedentul raţionament din considerente anecdotice, ci ca pe o mostră de mentalitate şi pentru a ilustra cu ce se confrunta sărmana, sărmana artă a scenei

Scanned with CamScanner

româneşti. O artă, să nu uităm, care nu numai că avea o puternică tradiţie şi un extrem de larg impact social, dar care reprezenta una din ultimele redute a valorii estetice, în condiţiile în care televiziunea şi radioul erau mutilate, cinematografia era saturată de subproducţii locale şi străine, spectacolele de divertisment erau sub limita bunului simţ şi gust. Pentru puţinele piese străine contemporane jucate la noi, oameni de teatru români refugiaţi în străinătate şi care îşi creaseră un renume acolo, de talia lui Liviu Ciulei, a lui Lucian Pintilie şi a altora, interveneau, obţinând de la autor să primească leii noştri inutili sau să se lipsească total de drepturi de autor, numai ca publicul român să aibă, cât de cât, idee de ce se mai scrie în lume.

Şi totuşi, teatrele erau pline până la refuz, spectatorii îşi suflau în degete în sălile îngheţate, la sfârşit „cortinele" se numărau cu zecile. Dar, despre asta, ulterior.

Neputând juca piesele de teatru mai noi de treizeci de ani de la moartea autorului, regizorilor şi directorilor de teatre nu le rămânea decât varianta montărilor moderne pe texte clasice şi super-clasice. Şi cum dramaturgia primordial realistă şi psihologică a secolelor XIX şi XX – Cehov, Ibsen, Shaw, Strindberg şi ceilalţi – se preta mai greu modernizării scenice, a fost ceasul lui Shakespeare, Goldoni, Molière, Plaut, Terenţiu, Marlowe, Calderon, al farselor medievale, al pieselor care veneau dinspre *teatrul de stradă, teatrul ca fenomen spectacular de sinteză*, spre a furniza texte pe care actorii şi regizorii au învăţat publicul român alfabetul teatrului re-teatralizat. A fost ceasul dramatizărilor după romane clasice şi mai contemporane, al rescrierii multor piese ca *musical*-uri.

Care sunt cauzele acestei modernizări explozive a spectacolului dramatic ? Greu de precizat exhaustiv. Rădăcinile s-ar putea găsi chiar în tradiţie. Teatrul românesc nu a excelat chiar de la începuturi prin academism (mărturie ne stau anecdotele teatrale, începând cu cele *Din carnetul unui vechi sufler*, care a fost Caragiale). Nu a fost nevoie de arderea unui Hans Wurst, ca în teatrul german subsecvent curentului *Sturm und Drang*.

Aceasta a scos în relief importanţa viziunii regizorale, a însăşi meseriei de regizor, pe care, cum am văzut, deja conflictele de breaslă o prevesteau. La începutul secolului trecut, regizori de talia lui Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Marietta Sadova, Ion Şahighian au deschis drum unor generaţii de aur succesive, începând cu Lucian Giurchescu şi Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Dinu Cernescu, Hàrag Gyorgy, Ion Koszar, Radu Stanca, continuând cu Lucian Pintilie, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Andrei Şerban, Silviu Purcărete şi sfârşind cu Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Tómpa Gàbor, Dragoş Galgoţiu. A nu se uita un factor important: aceste generaţii „s-au crescut" unele pe altele, prin intermediul Institutului de profil şi al uceniciei tradiţionale, putându-se stabili filiaţii estetice analoage generaţiilor de plasticieni.

Pe de altă parte, timpuria influenţă sovietică, atât de nefastă în mai toate domeniile, a însemnat pentru artiştii scenei româneşti şi burse de studiu în marile teatre şi şcoli de teatru ruseşti, unde se mai simţea încă prezenţa, nu doar a lui Stanislavski, ci şi a lui Vahtangov, Nemirovici-Dancenko, Tairov, şi a altor precursori ai teatrului modern, unde modernitatea începuse a-şi face loc, coexistând cu seriozitatea marilor montări.

Apoi, în întreg „lagărul socialist" bate un vânt al înnoirilor, nu numai prin Brecht sau, mai târziu prin Jan Kott, ci şi datorită schimburilor culturale cu ţări vest-europene (pe atunci cu guverne de stânga) ca Franţa ori Italia; de unde – familiarizarea cu metode atât de diverse de abordare a însăşi ideii de spectacol, cum erau cele ale lui Piscator, Craig, Baty sau Vilar, ori ale înaintaşilor lor: Reinhardt, Meyerhold, Appia, Copeau, cu altele de peste canalul Mânecii ori de peste ocean. Hotărârea multor oameni de teatru de a se stabili şi, cei care au reuşit, de a lucra în străinătate, ba chiar scurta „febră a sincronismului" care a bântuit cultura socialistă după 1968 au fost tot atâţia factori de stimulare întru exploatarea

Scanned with CamScanner

modernă, „interspectaculară", dacă putem s-o numim aşa, a textelor şi a favorizat, fără doar şi poate, ritmul exploziv de care vorbeam la început.

Şcoala română de actorie, ea însăşi, a trăit o schimbare de mentalitate: tinerilor actori şi actriţe nu li se mai cerea doar să fie frumuşei şi dezgheţaţi, ci şi să se descurce într-o varietate de domenii conexe, începând, în mod tradiţional, cu scrima şi canto, dar terminând cu acrobaţia, pantomima şi jongleria, cu tot felul de arte şi meserii care îşi puteau găsi o utilitate practică în spectacol, ori să ştie măcar o limbă străină, pentru a nu face de râs ţara la o manifestare internaţională. Chiar şi pe scenele provinciale se montau „spectacole complete" – un concept care merită o discuţie separată – în care actorii puteau fi văzuţi mergând pe sârmă, făcând dulgherie sau olărit, jonglând cu obiecte, făcând acrobaţie, prestidigitaţie, patinaj, cântând la instrumente muzicale rare şi câte şi mai câte.

Însăşi această noţiune, a „spectacolului complet", nouă pentru culturnici, veche pentru teatrul românesc de pe vremea vodevilurilor lui Alecsandri şi Millo, iar mai apoi a lui Ion Sava şi Soare Z. Soare, însemna o tentativă strict românească de a da noi dimensiuni manifestării dramatice, adaptând concepte deja încetăţenite în teatrul internaţional, adăugând în atanorul montării elemente specifice altor ramuri spectaculare, de la circ la balet – clasic ori contemporan – şi de la folclor până la operă, muzică uşoară ori folk.

Mai departe, însăşi înfiinţarea mai sus pomenitelor teatre de provincie oferea tinerilor regizori şi multor tineri actori şansa de a face teatru de valoare departe de Bucureşti, de ochiul "vigilent" al cenzurii de la centru; replicile ei provinciale, mai tolerante, se bucurau prea mult de un eveniment cultural în oraşul provincial ca să-l prea distrugă prin „tăieri" excesive şi să rişte alungarea colaboratorilor: autor, regizor, actori.

Iar aceşti tineri colaboratori, circumscrişi stagiului obligatoriu, dar şi dornici „să-şi facă mâna" înaintea confruntării cu capitala, nu mai erau nici artiştii din vechile generaţii, timoraţi de schimbări şi veşnic înfricoşaţi să nu-şi piardă pâinea din cauza activităţii lor interbelice, nici cei din generaţiile mai noi, deveniţi artişti şi manageri culturali prin sarcină de partid, ori *„aduşi la facultatea de actorie direct de pe tractor"*, cum spunea un asemenea actor, de real talent şi meritat succes, Valentin Uritescu, despre sine şi colegul său Dionisie Vitcu[1]. Ei erau adesea tineri citiţi, şcoliţi, mulţi provenind din familii de intelectuali şi artişti, cunoscători ai tradiţiei culturale, ori, cel puţin, familiarizaţi cu teatrul modern, conceptualizat, prin lecturi în limbile străine cunoscute, prin ţineri la curent cu ultimele noutăţi în domeniu din diverse surse, prin contacte – adesea scump plătite – cu colegi de generaţie plecaţi din ţară. Şi, *ipso facto*, atrăgând proaspeţii absolvenţi de talent, teatrele de provincie deveneau rampe de lansare, nu numai spre capitală, dar şi spre manifestări internaţionale. Şi/sau spre *cariere* internaţionale.

În sfârşit, aşa cum am văzut, prima iluzie, odată cu venirea lui Ceauşescu la putere (el însuşi, la acea oră, foarte tânăr pentru un conducător de stat socialist, în care „ordinea de partid" favoriza gerontocraţia) şi facticea speranţă ulterioară a tuturor era că, iată, a venit vremea tineretului, a afirmării unei noi generaţii menite să „revoluţioneze mentalităţi închistate". N-a durat mult. Odată cu înlăturarea majorităţii supravieţuitorilor perioadei staliniste (la nivel înalt, desigur), cu fascinaţia exercitată asupra lui Ceauşescu de absolutismul socialist extrem-oriental şi cu cancerul paranoiei care a pus stăpânire pe el, **toate mijloacele de expresie destinate largii audienţe, de la presă şi audiovizual la literatură şi artă vor deveni obiectul unei suspiciuni grotesc-molièreşti care vor determina o dialectică aberantă şi ilară în acelaşi timp: pe de o parte, „factorii de răspundere" – respectiv Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste – nu vedeau în orice**

[1] Interviu din Almanahul „Cinema" 1981, p. 97.

Scanned with CamScanner

nouă montare decât o înjghebare de aluzii incendiare, replici dubioase şi scene suspecte, iar pe de altă parte, să recunoaştem, **oamenii de spectacol nu făceau decât să născocească metode cât mai rafinate de a strecura aluzii şi ironii, mergând până la poziţia actorului faţă de – să zicem – o vază de flori, până la culoarea perdelei din spatele unui tablou, până la o pauză cu o sutime de secundă mai mare între două cuvinte, *căci rar se putea merge până la accentuarea prea insistentă a lor...***

De ce făceau asta ? Din sinceră indignare ? Din reală mustrare de conştiinţă socială ? Numai pentru că „se purta" disidenţa ? Pentru plăcerea – strict românească – de a "băga strâmbe" ? Răspunzând ofurilor publicului şi celor personale ? Câte puţin din toate, probabil. Din păcate, cum spuneam, **mutaţia valorilor estetice este cumplit de rapidă în privinţa artelor spectacolului, aşa că astăzi deja aproape toate mărturiile acestei sărmane rezistenţe nu mai fac să vibreze mai nimic în sufletul nostru.** O fi de vină şi exhibarea meritelor disidente, reale şi imaginare, timp de aproape două decenii.

Dintr-un alt punct de vedere, doar aparent paradoxal, **opresiunea este favorabilă creaţiei artistice: sub o formă sau alta, sub specie comică sau tragică, *furnizează materie primă procesului creator şi celui de receptare.*** Cu condiţia stabilirii unui minim cod interpretativ, se poate desfăşura între emiţător – realizatorii spectacolului – şi publicul destinatar un simpatic, deşi periculos *Funkspiel* capabil să ducă în pragul isteriei orice instanţă represivă de tipul cenzurii. Or, **un asemenea cod interpretativ era uşor de stabilit, fiind furnizat aproape *tale quale* de însuşi planul referenţial şi contextual al spectacolului.** Este, mai mult sau mai puţin, ceea ce se petrecea în teatrele româneşti în perioada 1975-1989. Un alt exemplu, de aceeaşi factură şi pe aceleaşi coordonate cultural-politice: filmul sovietic dinainte de 1985 devenise realmente saturat de aluzii critice de toate resorturile la adresa regimului; saturat şi codificat până la indecriptabil. A venit Gorbaciov, a dat libertate de expresie absolută şi a anulat în bună parte stilistica din cinematografia sovietică, anulând planul ei referenţial. Liberi nu erau în stare de mai nimic. Nu mai aveau „de cine se lua". Este şi acesta **un ciudat efect de *feedback* al orizontului de aşteptare socială, amintind de o lege de bază a fizicii: *un sistem supus unei forţe de presiune ripostează cu o forţă de rezistenţă egală.* Rezistenţă psihologică, cel puţin.**

*

Teama de artă. Să recunoaştem că socoteala „celor de sus" nu era rea de loc: substituirea, a cenzurii de stat cu ceea ce s-ar putea numi *complexul autoculpabilizării.* Atribuind CCES responsabilitatea „sănătăţii repertoriale", în domeniul teatrului ca şi în celelalte domenii, s-ar fi putut obţine mai multe câştiguri imediate şi incontestabile, din punctul lor de vedere: ***a.*** *s-ar fi dat impresia unei democratizări a actului artistic, atât de cerută de opinia publică din alte ţări,* ***b.*** *controlul ar fi fost făcut de oameni cât de cât de specialitate, care ştiau ce să vâneze şi unde anume să caute, fără pericolul de a fi ridiculizaţi şi păcăliţi de către infamii autori; în sfârşit,* ***c.*** *CCES era şi el plin de politruci care pe de o parte voiau să parvină cât mai mult, acest for fiind considerat o rampă de lansare spre CC al PCR, pe de altă parte erau atât de terorizaţi de posibilitatea a unei scăpări (v.* supra*), încât preferau să se facă ridicoli ei înşişi, tăind şi lucruri de o inocenţă jenantă, dar care li se păreau, din cine ştie ce misterioase considerente, „interpretabile".*

În dicţionarul vremii acest cuvânt a făcut o carieră comică în tragicul său. Şi, la o adică – „o adică" al cărei nume era, adesea, „Europa liberă" sau „Vocea Americii" – responsabilitatea le aparţinea integral: erau pedepsiţi unul sau doi activişti pentru lipsă

Scanned with CamScanner

ori exces de zel şi – gata. Pentru că, indubitabil, ***nu conducerea de partid şi de stat coordona aceste cenzurări, ci forul de resort, care, în ţara cu tot atâtea ministere câte ramuri industriale, nu merita nici măcar rangul de minister, ci abia de consiliu naţional.***

Frica de teatru, de artă, nevoia de a cenzura cât mai drastic faptul spectacular poate izvorî şi de aici. Să ne punem o clipă în postura unui asemenea activist. Pe vremea lui Eftimiu era mai simplu. Piesa era aşa de declarativă, încât devenea pur denotativă, uşor de înţeles chiar şi de activişti şi ai lor energumeni.

Dar – ce te faci tu, „factor responsabil" cu un spectacol modern, pe un text adesea clasic, adică inatacabil (a se vedea celebrul „să vie mâine tovarăşul Molière ăsta la mine cu secretarul de partid !"), spectacol cu un ritm antrenant, în care interpreţii „se scălâmbăie" în tot felul, un spectacol pe care ţie nu-ţi vine, desigur, să dai doi bani, dar la care publicul se înghesuie, râde, aplaudă mai ceva ca la vizitele de lucru, comentează şi... mai vine odată, cu toată familia, cu vecinii, cu prietenii ? Ba, săptămâna următoare, *ţi se trimite* (reflexiv-pasiv cu nuanţe de gheaţă) o informare cum că la un post străin *s-a comentat* spectacolul ca fiind o critică vehementă a regimului; şi te trezeşti chemat „sus" şi întrebat: 'păi, ce-ai păzit, tovarăşe; unde ţi-au fost ochii ?!'

Nu este deplasată oralitatea expunerii, căci destinul culturii româneşti a atârnat atâta vreme de asemenea neaveniţi; şi, încă odată: ce să priceapă un activist culturnic din structurile estetice, din sistemul descifrabil de simboluri inclus, cu perversitate sau cu bună credinţă, de artişti (dramaturg, regizor, actori) în textura spectacolului ? De aici, ideea tragicomică a *artei-sperietoare*, a *oamenilor de artă ca sabotori ai regimului*, de aici ceea ce Marin Preda denumea „frica de scriitori"[1], convingerea că *„ăştia"* (oamenii de artă şi cultură, evident) nu au altă treabă decât *"să critice regimul"* instigaţi de obscure *„forţe reacţionare"* externe. De aici, una din sursele paranoiei lui Ceauşescu (şi a acoliţilor săi), care nu l-a părăsit până la urmă, frica de *„agenţúrili străíni"*.

De aici, ideea **restrângerii pârghiilor de afirmare artistică la un unic festival de artă „angajată"** – vai, tristă ambivalenţă semantică: *angajată* = *militantă/angajată* = *mercenară.* De aici, **promovarea unei generaţii de scriitori, talentaţi sau netalentaţi în sine, dar dotaţi cu lipsă de scrupule şi mâncărime de condei, ca fiind corifei ai tămâierii generale, cu dublul scop de a potoli foamea de adulare a celor mai de sus şi de a mesmeriza conştiinţele simple întru acceptarea unei situaţii de fapt revoltătoare.** De aici condiţionarea oricărui acces în domeniile superioare ale culturii – fie acesta doctorat, funcţie de conducere cât de banală, înscrierea la unele facultăţi, de calitatea de membru de partid.

Mintea lor îngustă – pentru că nu numai mentalitatea lui Ceauşescu era la mijloc – nici nu putea să meargă cu raţionamentul până la nivelul al doilea, acela cu *„trădare să fie, da' s-o ştim şi noi"*; nu înţelegeau că **asemenea mici defulări critice erau psihologic favorabile regimului, oferind o minusculă satisfacţie omului de rând, senzaţia de „a-i fi păcălit" pe cei ce conduc şi lăsând observatorului străin impresia democraţiei.** Cum nu credem în predestinarea genetică la paranoia, ni s-ar părea interesant de reconstituit etapele psihozei de guvernare, pentru uzul generaţiilor politice ulterioare; dar e târziu.

De aici, în fine, gândul de **a pune ca paznic la cultură pe însuşi forul suprem de resort, pe cei care trebuiau să se ocupe în exclusivitate de *dezvoltarea*, nu de mutilarea ei, să o apere, nu să o schilodească şi s-o pârască.**

---

[1] *Apud* Ilie Tănăsache, interviu televizat cu ocazia comemorării morţii lui Marin Preda, TVR2, august 2003.

Scanned with CamScanner

*

Copiosul referenţial. Să reţinem totuşi cele dinainte ca pe o primă etapă a *teatrului aluziei*, ca formă embrionară a teatrului rezistenţei mentale mai ales, întrucât se leagă de orizontul de aşteptare socială (vector – *de jos în sus*). Pe de o parte, ***publicul român, ca publicul de teatru de pretutindeni, începuse să perceapă libertăţile spectaculare – inovaţii estetice – ca pe nişte licenţe sociale, tocmai în spiritul celor susmenţionate***. Teatrul este un loc „de râs"; şi de nimic nu se râde mai lesne decât de putere. Pe de altă parte, ***situaţia din România agravându-se, ridicolul unor decizii fiind tot mai mare, se râdea practic de orice***. Mărturia cea mai bună sunt miile de bancuri politice, interpretările comice sau tragice ale fiecărui eveniment; altfel zis, românul oricum făcea haz de toate necazurile. ***Cu atât mai mult se râdea la teatru***. Replici simple, scrise acum multă vreme de autorii lor, fără nici o legătură cu carenţele socialismului, ca:

„De mâine începe foamea..."[1]

sau

„Economii, economii, Horaţiu:
Fripturile rămase de la praznic
Au fost servite reci la masa nunţii"[2]

stârneau hohote satisfăcute – deşi, adeseori, nescontate – din partea publicului care, fără perspectivă culturală **sau chiar *cu***, vedeau în ele aluzii la putere, la partid, la Ceauşescu. Şi, desigur, cu tot protestul oamenilor de teatru, alarmaţi, dar încântaţi şi nu totdeauna nevinovaţi, ele provocau iritări paroxistice autorităţilor. Şi, bineînţeles, dacă scăpaseră neobservate la vizionarea oficială, erau retezate din mers, **uneori cu scene întregi, care „se puteau interpreta"**.

Acesta era chiar motivul pentru care se organizau „vizionări cu public", repetiţii generale cu sala plină şi avanpremiere: pentru a se vedea *când, unde şi de ce râde lumea*; şi foarte frecvent *tocmai părţile cele mai reuşite – vinovate sau nu – erau eliminate la premieră*. Fiincă erau *interpretabile*. Se râdea la ele – deci, nu puteau fi *decât* aluzii politice. Erau ele, majoritatea, reintroduse apoi pe furiş de către actori, dar asta era deja altă problemă (v. *supra*, secţiunea I capitolul V). Sub incidenţa aceasta cădeau mai ales clasicii, din două pricini: **a**. nu mai puteau protesta; **b**. erau preferaţi de către realizatori, ca suport de spectacol, scriitorilor contemporani, datorită textelor mai ofertante (v. *supra*).

Aceştia din urmă aveau propria lor cruce de dus; dar lor le rămânea măcar satisfacţia că, oricât de mutilat li se juca textul, varianta integrală rămânea, totuşi, pentru o eventuală «altă dată». Spectacolului însă îi era dat să dispară în uitare cu totul. Vom încerca mai jos să aflăm dacă, din textul însuşi, mai putem decela câteva ecouri din ceea ce s-a numit, neoficial, „teatrul aluziei".

Suspomenita agravare a situaţiei economice, sociale şi politice oferă dramaturgilor români bogat material pentru piesele lor, şi ne referim, desigur, la material de genul considerat „subversiv" de ocârmuire. În acest aberant joc de-a hoţii şi vardiştii, la un moment dat

[1] Albert Camus, *Caligula*, actul al II-lea, scena a IX-a, trad. de Laurenţiu Fulga, în vol. A. Camus, *Teatru*. Bucureşti, ed. Univers 1970, p. 48. Replică de succes din spectacolul Teatrului Naţional, stagiunea 1981, cu Ovidiu Iuliu Moldovan în rolul titular.

[2] William Shakespeare, *Hamlet*, actul I scena a II-a, vv.79-80; replică de succes din spectacolul Teatrului 'Lucia Sturdza Bulandra', stagiunea 1980, regia Al. Tocilescu, cu Ion Caramitru în rolul titular. Traducerea apar-ţine realizatorilor.

Scanned with CamScanner

dramaturgii par să se fi săturat să fie vinovaţi – şi vânaţi – fără vină şi încep să intre în joc. Se adaugă la această dramaturgie a aluziei – dramaturgie, nu teatru, pentru că majoritatea pieselor „problematice" nu apucau să vadă lumina rampei – nu numai propriile insatisfacţii ale autorului şi propriul său simţ exacerbat al umorului, ci şi ***nevoia de a răspunde tocmai orizontului de aşteptare al publicului.*** Şi nu întâmplător pe creasta valului se va afla comedia.

Nu doar că lumea venea să vadă comedie "*ca să se mai descreţească*" (*„De ce să se descreţească,* întreabă pişicher dramaturgul prin gura unui personaj, *lumea e încreţită ?!"*[1]) şi ca să-şi mai proiecteze, catharctic, ofurile în teatru. Deci nu doar pentru a răspunde orizontului de aşteptare al publicului. Dar prin formaţia sa comediograful este mai receptiv la ridiculul de tot felul al situaţiilor. Comedia este un joc cu ricoşeu, extrem de dependent de această receptare socială. Orice actor îţi poate spune acest adevăr esenţial: **este imposibil să ştii *la ce* va râde publicul *din seara asta*; cele mai verificate „cârlige"** – efecte dramatice de succes sigur, în jargonul de specialitate – **pot să nu facă impresia pe care o face, într-o perioadă de criză alimentară, un figurant trecând prin scenă *cu o tavă goală* sau, într-o iarnă marcată de "economii de combustibil", un personaj care intră în scenă îmbrăcat în şubă şi spune nevinovata replică *„Brrr! Frig mai e pe-aici pe la voi, domnule!"***

E adevărat iarăşi că genul acesta de efecte nu e de durată, fiind înlocuit cu mereu alte şi alte reacţii la planul referenţial, ba unii îi contestă chiar apartenenţa la spiritul teatral, ceea ce este greşit, credem noi: de la farsa menipee până la *happening*, teatrul – dacă e teatru – e interacţiune; numai un dramaturg obtuz sau idealist până la simplitate poate spera ca piesa sa să fie receptată *in absolutu,* aşa cum a gândit-o el. Eco, cu a sa *opera aperta,* nu inventează un concept, ci doar dă nume unei observaţii: *fiecare are propriul său cod de decriptare a unei creaţii artistice.*

Iar comediografii nu sunt nici proşti, nici obtuzi. Ei ştiu că **receptarea dramatică este oarecum *paralelă planului referenţial- denotativ*** şi deci, cu condiţia stăpânirii meşteşugului, îşi pot permite să vorbească pe limba publicului.

Dealtfel, în asemenea perioade crâncene, singura salvare este detaşarea, adică umorul. Reflex, aşa cum am arătat, râsul te pune într-o postură de superioritate faţă de obiectul hazului. Miile de anecdote, preponderent politice, nu aveau alt rol decât acela de a păstra sănătatea mentală a oamenilor, prin procedeul numit simplu haz de necaz. Dovadă că ele răspundeau în asemenea măsură orizontului de aşteptare al publicului era şi imensa şi atât de rapida lor circulaţie. Or, comediile şi autorii lor nu sunt altceva decât forma *quasi*-oficializată a râsului colectiv.

Să mai notăm, înainte de a trece la concret, încă un aspect: *comediografii epocii ceauşiste, oropsiţi cum erau şi legaţi la gură, nu riscau, totuşi, nici exilul la mânăstire, ca Alecsandri sau Russo, nici Siberia, nici chiar o condamnare politică; tot ce-i putea paşte mai rău era interdicţia dreptului la semnătură sau scoaterea din repertoriu.* Ambele, desigur, chinuitoare pentru autor, dar relativ inofensive pentru om. Puţini autori – şi mai puţini dramaturgi – au fost *realmente* persecutaţi şi daţi în atenţia organelor de represiune; puţini dintre ei au fost într-adevăr urmăriţi, torturaţi psihologic, puţini au simţit făcându-se în jurul lor acel oribil vid social care era marca adevăratei proscrieri.

[1] D. Solomon, *Scene din viaţa unui bădăran.* În vol. *Beţia de cucută*, Bucureşti, Editura Eminescu, seria *„Teatru comentat"*, 1984, p. 395.

Scanned with CamScanner

IV –Textul dramatic ca martor

Deceniile echivocului. Dar toate aceste considerente pot avea, cum am mai spus, un aer oarecum neştiinţific, prezumţios, câtă vreme nu avem dovezi ferme în niciun sens: oamenii de teatru se fereau să recunoască a fi „băgat fitile" în realizările lor, iar «tabăra opusă», a «vânătorilor de aluzii», era notorie pentru suflatul în iaurt. După înlăturarea dictaturii procesul s-a inversat: toţi s-au grăbit să treacă drept disidenţi, împăunându-se cu ceea ce altădată nu mai pridideau să nege, încât e strict imposibil să mai decelezi când anume erau sinceri. E la fel de greu ca şi a înţelege motivele – vorbim de motivele cu relevanţă cât de cât estetică – pentru care unele opere literare erau lăudate la posturi de radio occidentale lidere de opinie şi, pe cale de consecinţă, interzise în România. Cine spunea adevărul şi când ? Cine exagera şi de ce ? Cum mai putem distinge astăzi ? Până la urmă, cum spunea un personaj al lui Stefan Heym, *„istoria depinde de ce ediţie a ei citeşti"*.

Tocmai de aceea, vom încerca să decelăm câteva asemenea – vai, palide – ecouri ale acestui joc „de-a v-aţi ascunselea" în doar câteva dintre scrierile dramatice mai curajoase sau mai subtile ale perioadei.

Vom începe cu un argument... neargumentabil. Piesa *Mobilă şi durere* a lui Teodor Mazilu, la premiera sa de la Teatrul Municipal „Lucia Sturdza Bulandra" din 16 aprilie 1980, cu două luni înainte de moartea scriitorului, era prefaţată de o scurtă scenă: se întoarce şeful din concediu. Adjunctul lui, care nu visează decât să-i ia postul, îl aşteaptă mimând bucuria. Adjunctul *adjunctului* vine să-i raporteze bucuros că toate merg strună, că şefu' va găsi totul perfect. Ceea ce-l face pe adjunct să pălească: atunci, ce-o să zică acesta ? Că nu e nevoie de el în întreprindere ? Că se poate fără el ? Să fie sparte imediat câteva geamuri, să se împrăştie nişte deşeuri prin curte, să aibă şeful o bucurie şi posibilitatea de a face observaţii în privinţa câtorva deficienţe care să fie remediate rapid. Ceea ce se şi execută prompt.

În volumul antologic al autorului, apărut în seria *Teatru Comentat* a Editurii Eminescu, ***scena lipseşte***. Este adevărat, a dispărut şi după câteva reprezentaţii de la Bulandra, prea era transparentă aluzia la vizitele de lucru şi la omniscienţa şefului statului. Nu putem argumenta prezenţa scenei în textul original. Doar, în arhiva teatrului, textele de repetiţie o pot atesta. În aceeaşi piesă se vorbeşte despre nişte datorii la cărţi:

„SILE – [...] Datoriile la jocurile de cărţi sunt datorii de onoare. Nu e formidabil că eu, născut într-un cătun, am ajuns, prin forţe proprii, să păţesc ceea ce înainte păţeau numai boierii ? Să treci de la popa prostu la poker nu e un salt istoric ?"[1]

A se observa coloratura proletară a replicii (comparaţi, de pildă, cu 'oamenii muncii se bucură astăzi de condiţii de viaţă pe care altădată nu le aveau decât boierii'). Ne reamintim, pe lângă frecventa evocare în epocă a Scorniceştilor, că în aceeaşi perioadă fusese vorba de herghelia de la Mangalia, pierdută, se pare, la cazinou de mezinul familiei

[1] Teodor Mazilu, *Aceşti nebuni fătarnici*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1986, p. 432.

Scanned with CamScanner

Ceauşescu. Este adevărat că, tot din spusele celor din preajma lor, părinţii săi erau amatori de şeptic, nu de popa prostu'.

*

Dramaturgia zâmbetului amar. Dumitru Solomon publică în 1990, în colecţia de teatru a editurii Cartea Românească, volumul *Transfer de personalitate*, cuprinzând piese scrise înainte de 1989, publicate în periodice sau nu, dar care, înainte de revoluţie, nu au văzut nici lumina rampei, nici pe cea a vitrinei. Între ele – piesa *Clişeu*, o articulare amuzat-indignată de locuri comune care ne bântuie şi ne subjugă pe toţi, vrând-nevrând, căci, vorba unui personaj, *„şi bună ziua e un clişeu"*. Clişeele sunt departe de a fi numai verbale sau numai relaţionale, autorul mergând până la auto-parodiere şi până la satirizarea unor făcături dramatice. Iată-i discutând pe profesorul universitar Zidaru şi pe Carmen, tânăra sa fiică :

„ZIDARU – [...] Trebuie să luptăm împotriva poluării.
CARMEN – Facultatea noastră a luat iniţiativa de a aduna praf în fiecare duminică.
ZIDARU – De unde?
CARMEN – De pe o suprafaţă de un kilometru pătrat.
ZIDARU – Cum îl adunaţi?
CARMEN – Fir cu fir.
ZIDARU – În ce?
CARMEN – În coşuleţe de papură.
ZIDARU – Este o iniţiativă lăudabilă. O voi aduce la cunoştinţă şi studenţilor mei."[1]

O asemenea conversaţie între un profesor universitar, dealtfel cult şi competent, chiar dacă venal şi fiica sa, dealtfel simpatică, isteaţă şi rebelă nu poate avea decât un singur scop, cu atât mai evident cu cât această scurtă scenă de gen nu are nicio legătură cu restul acţiunii. Ea a fost inserată aici mai mult ca o parodie a teatrului convenţional, de amatori, stil „Cântarea României", plin nu doar de şabloane ale „limbajului de lemn" (a se vedea *„a luat iniţiativa", "o iniţiativă lăudabilă", „o voi aduce la cunoştinţă şi studenţilor mei"*), ci şi de un stil anchilozat al expresiei dramatice, lozincard şi schilod-exemplarist, ca în teatrul anilor '50, mai la mintea activiştilor politici şi membrilor de jurii de profil.

Piesa conţine şi fraze mai direct aluzive, cu toată savoarea acestui oximoron:

„SPĂRGĂTORUL – [...] Şi dumneavoastră sunteţi subşeful ?
MITICĂ (modest) *– Inspector.*
SPĂRGĂTORUL – Puteam să jur că sînteţi chirurg.
MITICĂ (rîde) *– După halatul meu alb?*
SPĂRGĂTORUL – Dacă era alb, ziceam că sunteţi frizer. Sau măcelar (subl.ns). *Dar e alb-murdar. Ca după operaţie."*[2]

...Cu câtă suavitate strecoară aici autorul cuvântul *măcelar !* Până să te gândeşti că, de obicei, măcelarii sunt asociaţi tocmai cu sângele curgând; dar că, pe vremea aceea, măcelăriile fiind goale, nu prea exista nimic care să atenteze la imaculare halatelor lor, iar, pe de altă parte, chirurgii erau obligaţi de politica de economii să folosească până la tocire aceleaşi şi aceleaşi halate care, resterilizate şi răssterilizate, ajungeau de un alb murdar oricât de curate ar fi fost, replica a trecut de mult. Şi cu ce aparenţă de nevinovăţie pune autorul totul pe seama pârdalnicului de clişeu care ne invadează, iată, de peste tot.

Căci **aceasta era şi regula genului: să ai totdeauna un derivativ, o schemă secundă, pe care să dai vina.** Sau să practici un joc ascuns, echivalent ochilor mari, plini

[1] *Id.*, p. 209.
[2] *Ibid.*, p. 190.

Scanned with CamScanner

de nevinovăţie: păi, nu e aşa ?! Iată o mostră de dialog de gen:

„MITICĂ – Eu zic să-l dăm pe mâna organelor competente.
SPĂRGĂTORUL – Dar de ce vă supăraţi?[...]
GICU – Predă-l organelor (se gândeşte o clipă) *de resort.*
SPĂRGĂTORUL – Vă rog, nu! Bănuiesc eu ce se ascunde sub denumirea asta!
GICU ŞI MITICĂ – Ce?
SPĂRGĂTORUL – Organele competente."[1]

motiv reluat amplificat ceva mai jos:

„GICU – /.../ Noi, tovarăşa Narcisa, ne gândeam să-l dăm pe mâna...
SPĂRGĂTORUL – (anticipează cu amărăciune*) Organelor competente...* (Gicu neagă) *Organelor de resort...*
GICU – Nu. (Lovitură de graţie*) Organelor în drept."*[2]

Calamburul – dacă poate fi numit astfel – e savuros şi ionescian. Şi atât de nevinovat în cumintea lui cantonare în limbajul de lemn, în clişeele cu care luptăm, nu-i aşa, cu toţii, încât nu numai că e ireproşabil esteticeşte, dar abia te mai duce gândul la acea categorie de activişti, şefi şi subşefi cu isteroidul orgoliu de a te contrazice fără să spună altceva, ci repetând ideea cu alte cuvinte, numai pentru a nu admite că altcineva poate avea o părere cât de cât de valoare. Ca să nu mai vorbim de planul referenţial în sine, **căci cum ar putea trece neobservată comica disperare a lui *„Vă rog, nu!"*** ?

De altă factură este efectul comic aluziv în piesa *Cele două privighetori*, cuprinsă în acelaşi volum. Ca şi *Prinţesa şi porcarul*, apărută în volumul *Iluzia optică*, în aceeaşi colecţie a Editurii Cartea Românească, în 1985, piesa aceasta actualizează modelul clasicei *Sânziana şi Pepelea*, fundamentalmente o satiră politică, plasată fiind în îpotetica împărăţie a lui Abuliu, împărăţia *„cea mai frumoasă, virgulă, cea mai bogată, virgulă, cea mai sudică"* [3] (oh, ghiveciul de superlative şi recorduri servit de fiecare *Telejurnal...*), dar diferenţa de mentalitate şi de curaj se vede clar... poate şi pentru că, publicată fiind după 1990, beneficiem de varianta de autor, fără mutilări. Piesa din 1985 este ceva mai benignă, eventual nu datorită lipsei de curaj ori cenzurării textului ci deoarece pare a fi destinată a se juca într-un teatru de copii. Piesa din 1990 e savuroasă în ambiguitatea ei:

„ABULIU – /.../ Ce fiinţă poate fi privighetoarea ?
VAY – O fiinţă care cântă (citeşte din carte) *"trştelm". Asta înseamnă* (caută echivalenţa) *divin.*
ABULIU (furios) *– Există în împărăţia mea o fiinţă care cântă trştelm, iar eu habar n-am ? De ce, Fenol ?*
FENOL – O facem să tacă îndată, măria ta.
ABULIU – Vreau m a i î n t â i s-o aud ! **(Realizează)** *De ce să tacă ?*
FENOL – Dacă vorba e de argint şi tăcerea de aur, atunci ceea ce cântă divin va tăcea dumnezeieşte."[4]

Este, iarăşi, imposibil să-ţi scape, nu doar cinismul tâmp al aforismului, cât suavitatea otrăvită a adverbului *„ m a i î n t ă i "* ca şi a indicaţiei de regie care urmează. Aşa e. Prima reacţie a unui autocrat e să ordone ***„mai întâi"*** represiunea, pentru că are, prin educaţie şi prin firea sa, automatismul fricii. Abia apoi ***„realizează"*** că nu este mandatorie. Nici nu mai e nevoie de precizat că *Abuliu* este împăratul, *Fenol* – marele sfetnic iar *Vay* – intelectualul, poetul de curte. Acesta din urmă a marcat o evoluţie serioasă faţă de piesa anterioară, când era prezentat ca un simplu idiot făcător de rime, nu în genul liricii patriotice, desigur, ci în stilul imbecil şi intimist-văcărescian: *„Garofiţei. Floare*

[1] *Ibid.*, p. 191.
[2] *Ibid.*, p. 194.
[3] *Ibid.*, p. 147.
[4] *Ibid.*, p. 148.

Scanned with CamScanner

frumoasă,/Floare aleasă,/ Când te-ntâlnesc/Pălesc,/Mă roşesc,/Mă albesc,/Mă-nnegresc,/ Mă-nverzesc,/Mă isprăvesc..."[1] În *Cele două privighetori*, el este ceva mai ironic, mai intelectual,.cu oarece pusee de rebeliune:

„*FENOL – Vay, tu taci ?* (zice Fenol, ameninţat cu pierderea funcţiei – nn.)
VAY – ...Căci orice stea odată piere
Dar 'mi-te omul cu putere!"[2]

Nu putem pierde din vedere semnalarea simbolisticii onomastice în privinţa marelui sfetnic. Pentru că fenolii, săruri ale acidului fenic, erau intens folosiţi ca dezinfectante, dar şi la conservarea cadavrelor şi fetuşilor teratologici. Consilierii, aşadar, insinuează autorul, camarila, cordonul sanitar care se face, din interes personal, în jurul conducătorilor, sunt vinovaţi pentru conservarea abuzurilor şi dezinformării puterii. O conotaţie, s-o spunem, extrem de justă şi un act de curaj astfel intimată. Dar personajul cel mai sinistru al piesei încă nu a apărut. Este Strungăreaţă, „mâna dreaptă" a lui Fenol, „organul de represiune":

„*FENOL – [...] Cum funcţionează privighetoarea, Steluţa ?*
STELUŢA – Stă în copac şi cântă.
STRUNGĂREAŢĂ (apare ca din pământ) – *Ce copac ? Ce cântă ?*
STELUŢA – Cântă... Cântă toată ziulica frumos şi dulce...
STRUNGĂREAŢĂ – Cu ce scop ?
STELUŢA – Fără scop.
STRUNGĂREAŢĂ – Pesemne că are ea un scop, de vreme ce cântă aşa, fără scop.
FENOL – Dacă nu cântă cu scop, cântă de pomană.
STRUNGĂREAŢĂ (momentul gândirii profunde) – *Scopul ei n u p o a t e f i* (subl. ns.) *să cânte de pomană. Iar scopul nostru este să ştim de ce cântă, la ce ore, cui, cu ce, unde, cum, cât şi încât.*
VAY – Câtă sete de cunoaştere ! "[3]

Într-adevăr, pentru Strungăreaţă, faptul de artă „***n u p o a t e f i***" un scop în sine; **arta – prin educaţie considerau asemenea minţi – este fie encomiastică, angajată – adică aliniată, conformistă, *interesată*, fie este direct *d i s i d e n t ă , s u b v e r s i v ă*.** *Tertium non datur*. Arta pentru artă este doar o superstiţie mic-burgheză; **deci, nu există cântat fără scop; există doar cântat *a l c ă r u i s c o p î n c ă n - a f o s t d e s c o p e r i t***. Strungăreaţă, organ de represiune, fie el securist, cenzor sau orice alt tip de paranoic de profesie, funcţionează pe baza prezumţiei de vinovăţie. **Aşa** îi este reglată lui mintea. Este raţionamentul lui Irod cel Mare: mai bine să moară mii de nevinovaţi, decât să scape un singur suspect. Este raţionamentul care a distrus nu numai existenţe – perisabile, esenţialmente – ci şi conştiinţe, convingeri şi fapte de creaţie artistică, menite să dăinuiască. Este raţionamentul care ne otrăveşte încă subconştientele.

Personajul este realizat în cheie soresciană, cu refuzul modalităţii primitive dar încetăţenite în literatura dramatică românească, a numelui semnificant: Bârzoi, Pungescu, Hoaţancovici, Farfuridi etc. Sub porecla simpatică şi atât de plauzibilă *încât te duce cu gândul la un individ real pe care autorul l-o fi portretizat aici*, se ascunde, de astă dată, o fiinţă sinistră nu numai prin cruzimea, ci şi prin ***prostia*** sa, o fiinţă ale cărei funcţii principale, aceea de a executa ordine şi aceea de a bate, îl fac demn de dispreţ până şi în ochii celor care îl folosesc. Şi a cărui plăcere supremă este de a fi beştelit, dar, masochism selectiv, numai de către superiori. Şi care nu se sfieşte să-i spioneze şi să-i concureze chiar pe respectivii superiori ai săi, acesta fiind maximumul inteligenţei sale:

„*FENOL –În sfârşit, singuri !* (Apare Strungăreaţă,care-i pândeşte şi-şi notează într-un carnet) [...]

---

[1] *Ibid.*, p. 102.
[2] *Ibid.*, p.179.
[3] *Ibid.*, p. 152.

Scanned with CamScanner

STRUNGĂREAȚĂ (apărând din tufiș, n.n.) – *Poruncește !*
FENOL – De unde-ai apărut ?
STRUNGĂREAȚĂ – Din acest tufiș.
FENOL – Ce cauți aici ?
STRUNGĂREAȚĂ (deferent) – *Privighetoarea.*
FENOL – Concurență fățișă !
STRUNGĂREAȚĂ – Nu e fățișă, că eram în tufișă.
FENOL – Ai găsit-o ?
STRUNGĂREAȚĂ – Le-am și depus la picioarele măriei-sale.
FENOL – Mai multe privighetori ?!? S! te-ai acoperit de toate onorurile cuvenite mie ?!?
STRUNGĂREAȚĂ – Ba, să-mi fie cu iertare, m-am acoperit doar de picioare în... părăteşti."[1]

Recitind aceste rânduri, constatăm că impactul orizontului de așteptare intenționat de autor s-a modificat până la granița anecdoticului: *astăzi nu ne vine să credem că va fi fost chiar așa, că ne-om fi temut chiar atâta.*

Dar ceea ce nu s-a pierdut încă, ceea ce a căpătat doar modulații inedite într-o țară iarăși pândită de foame, de data aceasta nu din criză de produse alimentare, ci prin scăderea continuă și vertiginoasă a valorii muncii și puterii de cumpărare, este savoarea unui pasaj de următoarea factură:

„FENOL – Taci ! Acum gândim.
STELUȚA – Gândiți-vă și la ce o să mâncați dacă n-o să aveți ce.
FENOL (îi dă cartea) – *Ia-ți cartea și du-te ! Ce mâncare avem azi ?*
STELUȚA (răsfoiește cartea) – *Deci: unsprezece, găină cu... hu... optsprezece, găină cu... mm... douăzeci și unu,* ***găini... aici cred că-i o greșeală de tipar...*** *douăzeci și trei, găină cu... mda... apoi găină fără... În câte suntem astăzi ?*
FENOL – S ! Șaptesprezece.
VAY – Găină cu... sau fără... (subl.ns.)"[2]

Este aproape imposibil să sesizezi, la simpla lectură neavizată, **amplitudinea incendiarului din acest pasaj, aflat atât de mult la latitudinea și măiestria actorului, încât era plauzibil chiar să-l strecori prin zece vizionări, pentru ca abia după premieră să-l rostești cu *adevărata* sa intonație.** Orice lectură expresivă a fragmentului va releva câte asemenea intonații se pot „adapta" acelor inocente interjecții. Iar **ideea că „găini" musai să fie o greșeală de tipar este în vicinitatea geniului.** La mintea bietului român, cine-și permite – chiar împărat de-ar fi el – să mănânce într-o zi obișnuită ***mai multe*** găini...

*

Oropsiții croitori de țară. Destule ar mai fi de spus, despre piesele acestea și despre altele din același volum (*Transfer de personalitate, Frica și ura*, subtile pledoarii pentru efortul sisific al eului de a-și păstra integritatea într-o lume sălbatic dezumanizantă și intens mutilantă), dar ne temem să nu provocăm o acuzație de curaj „post festum" adresată autorului (volumul apare, totuși, în 1990). Destule ar mai fi de spus și despre piese mai vechi ale autorului (*Scene din viața unui bădăran, Diogene câinele, Arma secretă a lui Arhimede, Noțiunea de fericire, Iluzia optică, Funcționarul invizibil* ș.a.), a căror invariabilă supratemă este, cu varii modulații, demnitatea umană, respectul dreptului la individualitate și opinie, ura și disprețul – vai, neputincioase – pentru orice formă de teroare psihică, de schilodire a sufletului.

[1] *Ibid.*, p. 156, selectiv.
[2] *Ibid.*, p. 151.

Scanned with CamScanner

Destule ar mai fi de spus despre mai fiecare dintre dramaturgii români ai perioadei revolute şi despre atâtea dintre operele lor. Destule ar fi de spus despre piese ca *Există nervi, Pluta Meduzei,* ba chiar şi *Iona* ori *A treia ţeapă* de Marin Sorescu; despre ultimele piese ale lui Teodor Mazilu şi Ion Băieşu, despre mai vechi piese de factura *Paradisului* lui Horia Lovinescu, despre *Piticul din grădina de vară* ori *Pasărea Shakespeare,* ba chiar despre *Aceşti îngeri trişti* ale lui D. R.Popescu şi lista ar putea continua mult şi bine.

Fiecare dintre acestea – şi multe altele – ar merita o exhaustivă analiză separată; dar, iarăşi, ***ne temem să nu cădem în extrema ce i-a făcut ridicoli pe cei ce hotărau destinele culturii româneşti, aceea de a vedea peste tot aluzie şi subtext.*** Singurii care ar putea confirma sau infirma aceste prezumţii de vinovăţie ar fi autorii înşişi. ***Dacă* am putea avea garanţia bunei lor credinţe**. Pentru a nu depăşi însă limitele unui asemenea studiu, vom face un salt cronologic înapoi, ocupându-ne de altă piesă, de data aceasta incontestabil aparţinând perioadei ceauşiste.

Este vorba de *Croitorii cei mari din Valahia*, de Alexandru Popescu. Premiera absolută a piesei a fost la 26 septembrie 1968, la Teatrul de Stat "Valea Jiului" din Petroşani. O notiţă înduioşătoare, apărută în ediţia piesei din colecţia *„Rampa"* a Editurii Eminescu (1979) ne spune că

„Au avut loc 26 de reprezentaţii (9 la sediu, 17 în deplasare) cu 5 810 spectatori"

Un număr relativ mic pentru o piesă valoroasă. Şi un număr relativ mic de spectacole la sediu. Să fie de vină poziţia geografică a teatrului ? Piesa a fost apoi jucată în Bucureşti (1969, în regia lui Lucian Giurchescu, într-o distribuţie savuroasă a Teatrului de Comedie), la Sibiu (1969), Piteşti (1968), Constanţa (1968), Ploieşti (1969), Brăila (1969), Reşiţa (1969), Târgu Mureş (1969), apoi, după o pauză de zece ani, la Arad. Cei zece ani corespund cu exactitate „reculului" de care vorbeam, recul pe care l-a suferit mentalitatea „factorilor de răspundere" după 1970, după primii ani de la instaurarea lui Ceauşescu când, mai ales după momentul 1968, toţi se sugestionau să vadă în el un erou (re)civilizator. Apoi totul a revenit la normal.

Sub aparenţa ei de piesă istorică, *Croitorii cei mari din Valahia* este scrisă în tonuri de *scherzo,* justificat de modalitatea parabolei. Succesul relativ şi intens cronologic ni se pare legat de momentul postulării multdisputatului concept al protocronismului. Piesa este o ilustrare, mai în glumă, mai în serios, a acestui concept, dar credem că trebuie luată sub beneficiu de inventar declaraţia autorului care prefaţează citata ediţie:

„Mi-am dorit să scriu o piesă de teatru despre acea vreme când oamenii locuind la sud de Carpaţi, în vreo vale ferită de incursiuni barbare, înconjurată de păduri nesfîrşite, şi-au numit ţinutul «Terra Romanesca»; în buna limbă a strămbunilor lor latini, la care au adăugat sufixul de apartenenţă dacic, sufix ce se întâlneşte astăzi numai în spaţiul nostru carpatic şi în nordul Italiei, în Liguria (!!) [...]

Am vrut să scriu o istorie din timpuri fără mărturii. Lipsa oricărei informaţii m-a împiedicat. Am sărit peste câteva veacuri şi-am scris o piesă de teatru, o istorie "apocrifă" despre primele noastre timpuri atestate.

Aşa s-au născut Croitorii cei mari din Valahia, *dintr-un vis neîmplinit şi o tristeţe."*[1]

Ca o precizare, referinţa *quasi*-ştiinţifică la sufixul *-esc(a)* presupus dacic, deşi atestat până în Liguria, se subsuma unei alte obsesii a epocii, *tracomania*, de clasică memorie. Obsesie pe cale de reanimare, probabil subsumabil tot mai puternicelor insatisfacţii de ordin naţional ca şi frământărilor politice limitrofe.

[1] Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia.* Bucureşti: Editura Eminescu, 1979 (col. Masca), p. 6.

Scanned with CamScanner

Piesa despre *„timpurile fără mărturii"* a scris-o, totuşi, câţiva ani mai târziu şi a publicat-o în aceeaşi colecţie: se numea *Rămas bun, Soare-apune* şi, dincolo de titlul cu tonuri de sperietoare, era o piesă destul de banală despre retragerea aureliană, foarte puţin dramatică în sine. Din restul citatului nu ne rămâne decât substantivul „tristeţe" care nedumereşte oarecum: *„lipsa **oricărei** informaţii"* e mult spus; şi apoi, de când informaţia insuficientă e un impediment în scrierea unei piese de teatru?

Mai incitantă ni s-a părut nota asupra ediţiei în care autorul mărturiseşte:

„Textul ce se publică în volumul de faţă este diferit pe alocuri *de cel apărut în Revista* «Teatru» *nr.6 din iunie 1968. Modificările ce le-am adus îşi află originea în spectacolul Teatrului de Comedie realizat de regizorul Lucian Giurchescu, care,* simţind unele scăderi dramatice, neîndemânări ale mele, a adăugat cu de la sine putere unele gesturi noi, replici, ba chiar şi părţi din scene [...] o notă de ridicol în arătarea firii Marelui Croitor şi altele (subl. ns.)"[1]

E uşor de imaginat ce gen de *„scăderi dramatice"* a corijat Lucian Giurchescu, vechi meseriaş, deprins cu cotloanele vizionărilor, şi că nu toate *adăugirile* aveau relevanţă estetică. Dar noi despre *„nota de ridicol în arătarea firii Marelui Croitor"* avem a vorbi.

Plasată la curtea lui Basarab Întâiul, cândva în prealabilul luptei de la Posada, piesa hrăneşte o dulce ambiguitate. Este vorba de câţiva creatori de geniu, personificând spiritul românesc, efigii atemporale ale lui Brâncuşi ori Arghezi, care nu pot să-şi manifeste plenitudinea spiritului creator datorită îngustimii mentale a contemporanilor. Şi începe un aiuritor – pentru spectatorul epocii trecute – joc de cap şi pajură:

– Poetul, biet grămătic la episcopie, scrie versuri de mare profunzime, cu mult mai presus de epoca sa; ***dar*** nu găseşte câteva petece de hârtie să-şi scape opera de uitare şi un prelat străin (!) este nevoit să le câştige de la episcop la jocul de zaruri.

– Cioplitorul vrea să sculpteze infinitul, ***dar*** e prea sărac să-şi procure un trunchi de copac uriaş şi trebuie să recurgă la acelaşi expedient.

– Cel mai grozav croitor al întregii lumi civilizate este un valah, care face, din patriotism, câte un ocol pe-acasă, spre a-l îmbrăca pe voievod la nivel european, ***dar*** el nu se bucură de recunoaştere decât lucrând în ţări străine, iar voievodul declară că se îmbracă la un mare croitor italian, ale cărui etichete abilul meşter le falsifică.

– Pe deasupra croitorul este şi el un vizionar al vestimentaţiei; ***dar*** nu reuşeşte decât să zgândăre obtuzitatea locală, provocând, cu hainele lui nemaivăzute (moda contemporană spectacolului, evident), un râs homeric şi spaima de uneltiri diavoleşti, aşa că episcopul ordonă să-i fie arsă casa iar omul

„...a plecat! Nu se mai întoarce."[2]

Ceilalţi doi, însă, nu au unde se duce, aşa că sunt pedepsiţi cu canon greu, pentru a nu le mai fugi gândul la *„bazaconii de pe ceea lume"*.

„Ce-i drept, voi nu vă ardeţi ereticii..."[3]

concluzionează oaspetele străin, pietrificat. Asta era, evident, din cauza obscurantismului medieval; ***dar*** la curtea unuia dintre eroii neamului, ctitor de ţară, prezentat, pentru siguranţă, în culori realiste.

Când se petrecură-acestea ? La o mie patru sute, vorba poetului. E istorie, e ficţiune, e parabolă, e altceva decât spiritul nou şi novator, care-şi preţuieşte valorile şi-şi respectă creaţiile şi creatorii care au dus faima acestor etc. etc. Da, ***dar*** poetului şi cioplitorului, aflaţi la discreţia autorităţilor... spirituale, li se aplică ***interdicţia formală***

[1] *Op. cit.*, pag. 14
[2] *Id.*, p. 114.
[3] *Ibid.* p. 116.

Scanned with CamScanner

de a mai crea, iar maestrul croitor *rămâne să fie preţuit* ***la Paris***. Pe deasupra, autorilor spectacolului li se pare oportună „*o notă de ridicol în arătarea firii*" sale. Aşa, din prudenţă, ca minimă redevenţă la comanda socială, pentru a împiedica distrugerea completă a personajului la vreo vizionare şi, deci, desfiinţarea piesei. Trist.

Să coborâm, însă, un nivel mai jos. Pe drept cuvânt, Monica Săvulescu, în cronica făcută spectacolului de la Bucureşti, spune:

„«Istorică» este astfel nu piesa ca atare – chiar dacă se vorbeşte despre «descălecarea» Ţării Româneşti –, ci introspecţia întreprinsă de autor în caractereologia românească, al cărei proces de formare este argumentat prin spaţiu, prin timp şi printr-o suită de lanţuri cauzale."[1]

Într-adevăr, nu doar o epocă – cea de atunci, în haine de demult – făcea obiectul tabloului acid, ci şi năravuri eterne ale meleagului. Să mai citâm un fragment din conversaţia Părintelui Capelan cu Călugărul-poet, care îi slujeşte primului şi ca ghid de interpretare a ciudatelor obiceiuri locale:

„PĂRINTELE CAPELAN (tot n-a înţeles) – *Nu ştie să scrie ?! Cine ?*

CĂLUGĂRUL *(*scurt, precis) – *Cel dintâi grămătic al nostru, părinte capelan. [...] În schimb, are o altă însuşire, mai...* (Tace, negăsind cuvântul potrivit)

PĂRINTELE CAPELAN (insistă*)* – *Mai cum ? Ce "însuşire"poate să aibă un grămătic, o alta decât aceea care îl desemnează ca atare ?*

CĂLUGĂRUL (întârzie) – *Ei, e frate cu sfântul nostru episcop. Asta-i – ca să zic aşa – cea mai de căpetenie însuşire a lui. [...] Tocmai de-asta e grămătic. fiindcă-i rudă de aproape cu sfântul episcop.* (Adaugă zâmbind*)* *Şi nu unul de rând, ci cel dintâi.*

PĂRINTELE CAPELAN (într-un târziu, murmură uimit) – *Colosal ! Aşadar, în Valahia...* (ridicând glasul, sintetizează în câteva cuvinte) ... *«Al doilea grămătic* (personajul nostru – nn) *are cea mai frumoasă scriere. Întâiul nu ştie să scrie, însă o înrudire de gradul unu substituie echivalent această însuşire obligatorie [...]»* "[2]

Superb comic – bergsonian – în tonul ştiinţific al definiţiei nepotismului ca năravlocal. Şi seninătatea cu care Părintele capelan o postulează (deşi uşor factice, n-o fi nepotismul necunoscut Occidentului şi catolicismului...) este însăşi esenţa „poantei", amintind poate şi de interpretările date de străinii mai aproape de noi, realităţilor locale.

Desigur, totul raportat la acel „altădată" în care se petrece acţiunea, în vremuri de un obscurantism cu care noi, cei de azi n-avem, desigur, nici o legătură... Şi cu tot atâta relevanţă amar-ironică pentru noi, cei de peste patruzeci de ani şi o schimbare de regim social, sufocaţi astăzi ca şi alte dăţi de nepotism şi atribuirea abuzivă a atât de puţinelor posturi.

Acelaşi lucru despre teoria gropilor. Avem aici de-a face cu o altă înrudire comică, respectiv cu spiritul caragialian, acel comic etern, inextricabil, cum inextricabilă este sursa lui. Dăm, selectiv, un pasaj:

„CĂLUGĂRUL – *[...] Apăi, părinte capelan, ceea ce se vede aici nu-i nicidecum făcut de mână de om. Groapa asta – ca să zic aşa ! – s-a săpat singură.*

PĂRINTELE CAPELAN – *[...] Aşadar, în Valahia – lucru nemaiauzit ! – gropile se sapă singure. [...] Intervine, probabil, voinţa divină. [...]*

CĂLUGĂRUL – *Uitaţi-vă cum se întâmplă. Mai întâi se sparge coaja tare a drumului din vreo pricină oarecare. Apoi intră în joc ... copitele cailor, roţile căruţelor [...] vântul spulberă [...] Pe urmă vine ploaia [...] Ei, şi toate acestea îi desăvârşesc adâncirea, de-a lungul anilor, până ajunge ceea ce se vede: o groapă în toată puterea cuvântului.*

PĂRINTELE CAPELAN – *Bunăoară, de-a lungul a câţi ani s-a întâmplat această adâncire pe care o numeşti firească ?!*

CĂLUGĂRUL – *[...] Părinte capelan, tatăl bunicului meu din partea mamei mi-a povestit odată că cea dintâi soţie a lui avea o găină care-şi oua ouăle numai aici.* (Conchide*)* *Iată deci că...*

---

[1] „Tribuna", 10 aprilie 1969, p. 16.

[2] Alexandru Popescu, vol. cit., p. 26.

Scanned with CamScanner

PĂRINTELE CAPELAN (rar, completând) – *La vremea când străbunicul dumitale se bucura de cea dintâi nevastă a lui...*

CĂLUGĂRUL (idem, arătând) – *Groapa asta – fiindcă altminteri n-ar fi putut ademeni o găină să-şi lepede ouăle ! – nu era mai adâncă de o palmă.* (Gest.)

PĂRINTELE CAPELAN - *[...] Colosal! Drept în mijlocul drumului o groapă care s-a creat singură de-a lungul a trei generaţii. Şi-asta, nu pe o stradă mai lăturalnică, ci drept pe Calea Domnească, pe unde se preumblă zilnic însuşi cârmuitorul acestei ţări, onorabilul Basarab-Voievod [...]*"[1]

Textul vorbeşte de la sine, comentariile ar fi superflue, dar este în spiritul analizei noastre să remarcăm că acest pasaj nu numai că nu s-a „uzat moral", ci este cu atât mai ilar astăzi. Aceasta este aplicaţia a ceea ce, înainte chiar de Jauss, Lovinescu numea „mutaţia valorilor estetice".

...Când se petrecură-aceste ? La o mie patru sute, cum spuneam; mai exact înainte de 1330, anul bătăliei de la Posada.

*

Spinoasa ţeapă. Piesa lui Marin Sorescu, *A treia ţeapă* – pentru a rămâne în acelaşi registru tematic, cel al evocării istorice la limita parabolei, sau, cum o numea Dumitru Micu, *„[...] de «panoramă a deşertăciunilor» grotescă, ilară, provocatoare de râs crispat"*[2] – era menită din start unui destin accidentat; şi l-a avut.

Publicată pentru prima oară – fragmentar, primele tablouri sub titlul *Dimineaţa în pădure* – în revista ieşeană "Cronica" din 26 iunie 1971, ceea ce o situează, ca moment al creaţiei, prin 1969-1970, imediat după *Iona* şi *Există nervi* (ambele publicate în 1968) şi anterior piesei *Matca* („România literară" din 26 iulie 1973 şi revista *„Teatru"* nr. 9 din septembrie, acelaşi an), *A treia ţeapă* a văzut lumina rampei – folosim intenţionat această locuţiune-clişeu, pentru conotaţia sa amară – abia în 1978; ba şi atunci la Studioul „Cassandra" al I.A.T.C. Bucureşti, ca spectacol de diplomă al clasei Beate Fredanov/Ion Caramitru. Tot în 1978 a mai fost jucată în câteva teatre din provincie (din Cluj, Piteşti, la Teatrul popular din Călăraşi, precum şi de alte câteva colective de amatori). De altfel, actul al doilea al piesei a apărut tot în 1978, în "România literară" din 16 martie. Tot acum autorul primeşte premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie, pentru volumul *Setea muntelui de sare.*

Pentru comparaţie, să urmărim puţin destinul pieselor care-i urmează. *Matca*, inspirată de inundaţiile din 1970 şi publicată în 1973, a fost jucată în 1974, la Teatrul Mic (este drept că premiera absolută avusese loc cu câteva luni înainte, la *Théâtre de Poche* din Geneva), iar *Răceala*, apărută în „Teatrul", nr. 3 din martie 1976, are premiera la **4 martie 1977**, la Teatrul „ Lucia Sturza Bulandra", rămânând memorabilă în istoria teatrului un moment care merită consemnat, pentru că prezintă o superbă relevanţă tocmai din perspectiva receptării cathartice. De câteva clipe seismul se făcuse simţit şi în sală. Publicul începuse să se neliniştească. În acel moment, Ion Caramitru (*Paşa din Vidin*) intră dinspre sală, trântind uşa şi spune replica pe care trebuia (efectiv) să o dea către public: ***„Nu vă speriaţi !".*** *Şi toţi spectatorii se aşează la loc, liniştiţi că zguduitura trebuie să fi fost un simplu efect de regie !* Spectacolul a continuat încă vreo jumătate de oră,

[1] *Id.*, p. 23.

[2] Dumitru Micu, *Prefaţă* la volumul Marin Sorescu, *Iona. A treia ţeapă. Vărul Shakespeare.* Bucureşti, Editura Minerva 1993, p. XV.

Scanned with CamScanner

până la pauză, când, privind afară, toată lumea a rămas stupefiată pe lângă ce pericol trecuse. Povestea este reală, Ion Caramitru o considera, până la Revoluţie, a fi apogeul carierei sale actoriceşti.

Cifrele grăiesc, aşadar, de la sine. E oare posibil ca, dacă nu *Matca*, mai direct ancorată în evenimenţial, **cel puţin *Răceala* să fi fost scrisă pentru a deschide drumul piesei de care ne ocupăm, anterioară cronologic ?**

A fost nevoie, aşadar, de aproape un deceniu, de un premiu naţional şi de numeroase premii, distincţii, premiere şi traduceri internaţionale, pentru ca *A treia ţeapă* – care circula subteran, ca toată literatura „dubioasă" a vremii să fie jucată. Şi chiar atunci, probabil că nu ar fi ajuns pe scena Naţionalului bucureştean[1] dacă regizoarea Sanda Manu nu l-ar fi distribuit în rolul lui Vlad Ţepeş pe Amza Pellea, actor fără mari afinităţi cu personajul, dar de origine din aceeaşi regiune geografică cu autorul şi cu şeful statului, care, se pare, îl simpatiza discret, deşi îi reproşa personajul său emblematic, pe celebrul Nea Mărin.

O piesă despre Vlad Ţepeş, „luminoasă figură a istoriei noastre naţionale" ? Din nefericire pentru destinul piesei în contemporaneitate, *A treia ţeapă*, cum aminteam, purta în sine dintru început germenii proscrierii. Întâi – **prin raportare la referenţial. Vlad Ţepeş este identificabil (şi frecvent identificat) cu Dracula**, personajul *horror* al lui Bram Stocker şi al atâtor filme de gen (citâm doar pe cele ale lui Roman Polanski, Mel Brooks şi Francis Ford Coppola). **Or, în *mass media* internaţionale, Dracula era o poreclă frecvent atribuită lui Ceauşescu.** Apoi, **tematica piesei era profund incendiară.** Cu recursul la istoric, Sorescu iese de sub zodia lui *homo metaphysicus* (personajul său absolut din trilogia *Iona, Paracliserul, Există nervi*) pentru a urca pe scenă pe *homo historicus*:

„Tema acestor piese, formulată lapidar este: condiţia umană într-un anume spaţiu şi timp. Cu alte cuvinte: eternul uman sub imperiul condiţionărilor geografice şi istorice"[2].

Or, nimeni nu ignora *care* sunt aceste condiţionări, la ce loc şi timp anume se referă autorul, când discută problema puterii absolute, a nemulţumirii publice, a depăşirii mandatului istoric. Este destul de greu de decelat, date fiind puţinele referinţe autobiografice, cât era intenţionalitate şi cât rebifări subliminale din conştiinţa autorului. Desigur, arta în general este sublimare a evenimenţialului; şi nu putem comite greşeala grosolană a celor care confundau o operă de artă cu un scheci satiric al lui Mircea Crişan. Şi Sorescu şi mai toată critica de specialitate pre-revoluţionară se feresc de a insista asupra acestui aspect, preferând să trateze la un loc cele două piese istorice care vorbesc de aceeaşi perioadă; dar, pe ici-pe colo, câteva vorbe „în doi peri", specialitatea casei, ne fac să întrezărim adevărul. Iată, selectiv, câteva asemenea fraze ale însuşi autorului, dintr-un caiet-program, cel al spectacolului cu *Răceala* de la Teatrul Bulandra:

„[...]Ce ne-a lipsit nouă, din vechimea vechimii? Cronicarii. Ce făceau scriitorii, «cronicarii şi rapsozii»? De-aceea trebuie cultivaţi şi ei, săracii, că sunt buni şi cei cu pana. [...] ***Teatrul este cel care te stimulează cel mai mult, pentru că mişti oamenii.*** (superbă rezumare a impactului orizontului de aşteptare, n.n.) *Şi, dacă-i lansezi în nava temporală, trebuie să ţii permanent legătura cu ei. Ei zic că e bine, din veacul al XV-lea; eu zic că e bine, din veacul al XX-lea, şi-i încurajez să-mi spună tot ce se întâmplă şi notez observaţiile lor, aşa cum mi le spun. [...]* ***Scriitorul e musai să fie atent şi la bâzâitul, de orice natură. E tot document uman şi ţânţarul care, mai ştii, poate deveni armăsar.*** *[...] Explicând ce era de explicat, să lăsăm*

[1] Premiera piesei la Teatrul Naţional din Bucureşti a avut loc în iunie 1979.
[2] D. Micu, l. cit. p. XIV.

Scanned with CamScanner

şi spectacolului partea sa de mister, autorului dreptul de a se muta cu cortul în veacul al cincisprezecelea şi de a relata, de la faţa locului şi faţa timpului, nişte lucruri pe care parcă le-aţi mai auzit. (subl.ns.; v. *infra)* "[1]

Ambiguitatea rămâne, aşadar, cheia, iar noi părem să fi căzut în capcana celor caută cu orice preţ subtexturi explicite, fără să ţină cont că

„Teatrul numit istoric s-a constituit de prea multe ori ca o dramă a neputinţei subiective, o drămuliţă de ins, într-o tragedie mare, obiectivă. (subl. ns.) "[2]

Coborând la nivelul nemijlocit al textului, găsim aceeaşi dulce ambiguitate pe care am observat-o la nivel programatic, dar, în absenţa unei mai explicite mărturii de creaţie, mai simplu demonstrabilă din punctul de vedere al exegezei contemporane.

Acţiunea este paginată de cele două personaje care joacă rolul corului antic, cei doi traşi în ţeapă, Turcul şi Românul. Mai mult decât două victime, ei devin spirite tutelare ale locului, indestructibili şi nemuritori, supravieţuind nu doar torturii, ci şi istoriei.

„ROMÂNUL – Ce e mai curios, băiete, e faptul că n-am mai murit... A trecut cam multişor timp, s-au petrecut multe în jur, s-au schimbat vreo doi-trei domni...
TURCUL – S-au schimbat în bine ?
ROMÂNUL – În bine, de vreme ce s-a ajuns tot acolo
TURCUL – Unde-acolo ?
ROMÂNUL – *De unde s-a plecat... Adică tot la Ţepeş..."* (subl. ns.)[3]

Turcul nu e turc autentic, ci un ienicer, român de obârşie, care a dezertat pentru a se întoarce acasă; iar Românul nu e trădător, ci autorul unei tentative de acţiune de *comando*, prost interpretate. Deci, victimele a două erori judiciare. Ale cui ? Ale *„Gealaţilor"*, *Pârvu şi Chioru* (din nou, determinarea onomastică), atribuite, evident, domnitorului. Dialogul aminteşte de grotescul terorii din scenarii precum *Căinţa*, filmul lui Tenghiz Abuladze:

„ŢEPEŞ – [...]Am verificat... Eroare judiciară.
ROMÂNUL – Da ?
ŢEPEŞ – Trebuia să-i muşti... Curat ca lacrima şi te laşi împungălit ca un fund de sac... Mama mă-si de dreptate! Gealaţi (Apar gealaţii.) *Aşa faceţi voi ca să-mi sculaţi populaţia în cap. Ce-mi staţi ca tonţii ?*
PÂRVU – Stropşim ?
ŢEPEŞ – Doar asta ştiţi ?
CHIORU – Ce să facem ?
ŢEPEŞ – Daţi-l jos !
CHIORU – Hai ?
ŢEPEŞ – Dacă moare, aţi sfeclit-o ! [...] A venit vremea să înviem şi morţii ca să ţinem piept. Păcat că am prea multe piepturi sparte[...]
PÂRVU – La înviat, suntem de-o stângăcie, ce nu s-a mai pomenit... Că ne pare rău de speteala noastră (Râde un timp.) *Cât muncim la cele cazne !"* (sb. ns.)[4]

Turcul şi Românul sunt, aşadar, *raisonneur*-ii piesei. De aici, şi câteva dialoguri cu destul haz subtextual, chiar şi scoase din context, amintind, din nou, de diaspora:

„ROMÂNUL – [...] vă convine vouă, ăstora care aţi întins-o de aici de când aţi fost mici, vă convine să ne bârfiţi. Că aşa şi pe dincolo. De ce nu vedeţi şi părţile bune ?
TURCUL – *Tu parcă eşti mai sus decât mine... vezi mai bine... Care sunt părţile alea*

---

[1] M. Sorescu, din Caietul Program al Teatrului „Lucia Sturza Bulandra", stagiunea 1976-1977; ap. Marin Sorescu, *Ieşirea prin cer*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984 (seria Teatru comentat), p. 539-540.
[2] *Id.*, p. 537.
[3] Marin Sorescu, *Iona. A treia ţeapă. Vărul Shakespeare*. Bucureşti, Editura Minerva 1993, p. 127.
[4] *Id.*, p. 104-105.

Scanned with CamScanner

b u n e ? Să le ştiu şi eu."

ROMÂNUL – *E uşor pentru un turcit să defăimeze ţara [...]"*[1]

Nu de mai mic efect sunt scene cum e aceea în care femeia condamnată pentru moravuri prea uşoare îşi justifică pruncii din flori:

„JOIŢA – *De necaz i-am făcut, măria-ta, nu că mi-ar fi făcut cine ştie ce plăcere: Gândiţi-vă şi dumneavoastră: ăla bolnav şi beteag în pat, b i r p e a i a, b i r p e a i l a l t ă – a i a n u, a i a n u... Ce să facem şi noi, femeile ? P l u s t o a t ă z i u a c u s p a i m a p e c a p [...]"*[2]

sau aceea a călătorului în timp, trimis de nevastă către viitor, să vadă dacă mai rentează să faci copii în Ţara Românească, ori e cazul să avorteze:

„MINICĂ – *Nevastă-mea, care e borţoasă, zice: «Mă, i a - o - n a i n t e, v e z i c u m s u n t v r e m u r i l e... C-am făcut cinci copii până acum şi nici unul nu ne-a scăpat viu [...] Dacă tot aşa stau lucrurile, nu-l mai slobozim şi pe-ăsta, l u ă m b u r u i e n i ş i g a t a ! De mine să nui te mai atingi. A-nţărcat bălaia»* (Începe să plângă) *C i n c i c o p i i – ş t i ţ i c e - n s e a m n ă s ă p i e r z i c i n c i c o p i i d i n c a u z a i s t o r i e i ?"* (subl. ns.)[3]

Ne amintim că, într-o perioadă imediat ulterioară publicării piesei, întreruperea legală a unei sarcini era imposibilă unei femei care avea mai puţin de *cinci* copii şi avortul clandestin, *„luatul de buruieni"*, era o metodă care ducea nu rareori la moartea femeii, care, dacă scăpa cu viaţă, era luată în primire de *„gealaţi"*. Nu lipsesc din piesă nici dialogurile mai direct aluzive, mici bijuterii de gen, aşa cum am întâlnit şi în piesele anterior examinate, ale lui D. Solomon:

„TURCUL – *[...] nu ştiu cine l-a pârât c-ar fi zis ceva... naiba ştie... e l s e c a m v ă i e t a...*

ROMÂNUL – *Z i l n i c ?*

TURCUL – *M d a.*

ROMÂNUL – *C u r a j o s."* (subl. ns.)[4]

aşa cum nu lipsesc nici alte mici „efecte" semănate generos în text, de o savoare care exclude nevoia oricărei explicaţii. Citâm la întâmplare câteva; comentariile ar fi superflue faţă cu limpiditatea aluziei, dacă, iarăşi, ne putem permite acest oximoron, atât de potrivit cu stilul epocii:

„ŢEPEŞ – [...] (Se întoarce spre cei doi traşi în ţeapă:) *Voi nu ghiersuiţi ?*

ROMÂNUL – *Nu ne dă mâna.*

TURCUL – *S u n t e m o p r i m a ţ i.*

ŢEPEŞ – *V ă d o a r e ? . . .*

ROMÂNUL – *E i . . .*

ŢEPEŞ – *Ziceţi mulţumesc că e pace.* (Frecându-şi mâinile) *S l ă v i t ă f i e p a c e a ! Poţi să-ţi mai vezi de-ale tale. Ştii pe cine contezi. P o ţ i s ă - ţ i m a i v e r i f i c i o a m e n i i..."* (subl. ns.) [5]

dialog adânc satirizant întrucât aminteşte de obsesia privitoare la pace a lui Ceauşescu, generată de marota lui de a lua Premiul Nobel pentru Pace. Pe de altă parte, să nu uităm că pacea, atât de îndelung râvnită pe aceste meleaguri, nu are mare relevanţă în sine, ci doar susţinută de progresul social şi economic. Ceea ce nu era cazul în România lui Ceauşescu. Alte replici vorbesc, cu un curaj vecin cu sfidarea, despre postura creaţiei estetice:

„ŢEPEŞ (în dialog cu pictorul, nn.) – [...] om da drumul şi la frescari.

PICTORUL – S u n t î n c h i ş i ? [...]

ŢEPEŞ – Se vor găsi şi pe la noi culori.

---

[1] Marin Sorescu, *op. cit.*, p. 39.
[2] *Id*, p. 47.
[3] *Ibid.*, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 42.
[5] *Ibid.*, p. 4.

Scanned with CamScanner

PICTORUL – Da, dar nu sunt bune... Parcă se şterg singure, de frică. (subl. ns.)"[1]

„[....] ŢEPEŞ – Voi, artiştii, sunteţi ciudaţi... (a se remarca rolul segmentului intonaţional în rostirea acestei replici, nn.)

PICTORUL – Artiştii nu trebuie stârpiţi...

ŢEPEŞ – Ar fi şi greu. În ţara noastră toată lumea face cântece şi ar fi să rămânem Domn peste nişte ţepi... Iertăm,... iertăm, deşi nu toate cântecele sunt bune... " (subl. ns.)[2]

(din nou amintind frica de artă şi de artişti în epocă, mereu generând idei despre comploturi posibile). Nu mai puţin ironizată, paranoia trădării este motivată prin factori ţinând de geografia fizică a meleagurilor:

„ŢENEA – Cine ne-a vândut?

GĂGĂUŢĂ (smulgându-şi părul) – *Clima, fraţilor, clima! Avem o climă păcătoasă, care face stăpânirea bănuitoare.* " (sb. ns.)[3]

Dar unde aluzia atinge apogeul persiflării, este în privinţa sărăciei din ţară şi a politicii de reprimare a protestelor, bineînţeles, legat de multevocata ardere a cerşetorilor:

„OLOGUL – Ne cam ghiorţăiau maţele...

ŢEPEŞ – Eu am auzit ghiorţăitul ăsta şi mi-am zis: ia hai să fac linişte-n ţară.

GÂNGAVUL – Noi n-am vrea să facem zgomot, dar tot se-aude..."(subl. ns.)[4]

„[...] ORBUL – Ce să facem ? De furat nu poţi să furi, de minţit nu poţi să minţi, de cerşit n-ai de unde, de bârfit, n-ai cu cine, că toţi se feresc, de scărpinat n-ai cu ce că ţi se taie mâinile... E de jale." (subl. ns.)[5]

„[...] PAPUC (sfetnicul credincios al lui Vodă; în scena arderii cerşetorilor în biserică, nn.) – (merge până în fundul scenei şi începe să răcnească): *Linişte ! Tacă-vă piuitul ! Măria-Sa chibzuieşte la binele ţării şi nu-şi aude gândurile [...] Gura !...* (Întorcân-du-se către domn) *E linişte în ţară.* " (subl. ns.)[6]

Dar intenţia noastră nu este de a face liste de replici de efect, oricât de explicite ar fi, ci de a examina sumar portretul psihologic al dramaturgului, aşa cum se auto-denotă prin aceste rânduri. Faţă de D. Solomon sau Al. Popescu, Sorescu ne apare **mai făţiş curajos prin ceea ce spune**. Desigur, textul lui a trecut prin destule instanţe procustiene şi a adăstat cam un deceniu până la publicarea şi reprezentarea integrală. Dar piesele discutate ale lui D. Solomon, oricând vor fi fost scrise, nu au văzut deloc lumina tiparului, până la Revoluţie, iar cel al *Croitorilor...* a fost, cum am stabilit, îndestul schimbat pentru premieră.

Acesta era sistemul: ori consimţeai să faci modificările „sugerate", ori nu „se dădea drumul" cărţii, spectacolului, filmului. Iar dacă opera nu era pusă în circulaţie, nu se puteau încasa drepturile de autor. Şantajul era, deci, fundamental oneros – în toate sensurile cuvântului – căci prea puţini scriitori aveau şi alte surse de venituri suficiente; ca să nu mai vorbim de orgoliul auctorial.

De remarcat că, în această privinţă, *Ceauşescu şi-a creat singur probleme atunci când a decis ca activitatea de creaţie, ca şi cea sportivă, să fie exclusiv „de amatori",*

---

[3] *Ibid.*, p. 55.
[1] *Ibid*, p. 70
[72] *Ibid.*, p. 84.
[3] *Ibid.*, p. 88.
[4] *Ibid*, p. 99.

Scanned with CamScanner

altfel spus, să nu poată primi comenzi publice decât cei angajaţi în câmpul muncii, ca nimeni să nu mai poată trăi din scris, regizat etc. la modul liber-profesionist. S-a autosabotat, pentru că, având o sursă de subzistenţă – ca redactori, profesori, bibliotecari, angajaţi ai teatrelor sau studiourilor de film – artiştii erau mai puţin şantajabili, mai puţin grăbiţi să facă orice concesii pentru a-şi vedea opera publicată şi a-şi încasa tantiemele.

Marin Sorescu este exemplar din acest punct de vedere. Nu pentru că, întemeietor şi conducător de reviste, autor de răsunet internaţional, era mai greu manevrabil, nici pentru că era oltean, deşi co-regionalii şefului statului se bucurau de o relativă impunitate din partea a tot ce tăia şi spânzura în ţara asta. Şi apoi, cum am văzut, el trimitea senin mesaje către viitor.

Dar, de la un moment încolo, mai toţi românii trăitori în ţară, deci cu atât mai exponenţial creatorii, sub zodia *„autodomesticirii"* lui Jaspers, începusem să ne supunem criteriilor restrictive impuse, mereu mai strânse şi intenţionat mai dure. **Sorescu trăieşte într-o stare cronică de *neautocenzurare*, nu din punctul de vedere al rebelului din fire, căruia îi este, până la un punct, indiferent la ce şi cui nu i se supune, nici din punctul de vedere al criticului cu voluptatea subversivului, *ci, cu ferme principii estetice şi cu olimpianul său umor: din punctul de verdere al poetului care nu-şi permite să-şi modifice opera, pentru că opera este mărturie despre sine; iar pe sine nu se poate prezenta altfel decât este.* În ceea ce priveşte circumstanţele socio-temporale – nimic mai trecător.** Iar timpul, din fericire pentru noi toţi, i-a dat destul de rapid dreptate. Sorescu nu mai e printre noi; iar regretul nostru major este că n-a mai apucat, în scurtul răgaz de libertate care i s-a îngăduit, să scrie despre ce au avut de tras piesele lui. **Dacă nu cumva va fi ignorat el însuşi, suveran, asemenea *„mici mizerii omeneşti"*, indiferente, din punctul de vedere al eternităţii creaţiei, pentru valoarea acesteia.**

*

Scurtă epopee a demolării. De altă factură este piesa lui Mircea Radu Iacoban, *Hardughia*; şi nu putem încheia fără a spune un cuvânt şi despre ea. Având premiera absolută aproape simultan la Teatrul Naţional „V. Alecsandri" din Iaşi şi la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, în 1982 şi distinsă în acelaşi an cu Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Iaşi, piesa a ajuns repede un element de senzaţie... regională, căci a fost cu grijă evitată de alte teatre, atunci şi mai apoi, ca fiind ceea ce, cum mai aminteam, se numea în jargon de specialitate „o piesă *cu bubă*", deşi Ludmila Patlanjoglu invită fără echivoc regizorii şi colectivele teatrale să-şi încerce puterile pe ea:

„[...] Hardughia, *text incitant şi reprezentativ al dramaturgului ieşean Mircea Radu Iacoban, este încă un teritoriu deschis pentru viitoare explorări regizorale şi actoriceşti, capabile să-i evidenţieze sensurile."*[7]

Nimeni n-a mai încercat, cu excepţia, după ştirea noastră, a câtorva colective de teatru de amatori. Un fel de „conspiraţie a tăcerii" a înconjurat-o, ***nu neapărat răuvoitoare. E ca şi cum, evitând-o, toţi au evitat a atrage atenţia asupra ei – şi a autorului ei.*** Pentru că, în 1982, în plin elan al dărâmării monumentelor istorice, *Hardughia* vorbeşte despre dărâmarea unui monument... insuficient de istoric.

Curajul piesei, bazat în bună măsură şi pe elementul de realism, pe anecdoticul documentabil, este de cea mai bună calitate la toate nivelurile conflictului dramatic. Pe de o parte, avem de-a face cu **suprema ignorare – şi ignoranţă – cu care factorii de răspundere tratau istoria şi valorile locale**; pe de alta, **povestea dărâmării „hardughiei" deviază repede de la rangul de *scop* la rangul de *pretext* al satisfacerii**

Scanned with CamScanner

orgoliilor, de exercitare a setei de putere, a capacității de manipulare (*nomina odiosa*) a conștiințelor, de demonstrare a puterii de a-ți impune punctul de vedere cu orice preț.

Piesa – după părerea noastră, ***un fel de „cina cea de taină" văzută în oglindă*** – se învârte în jurul aprobării unui plan de sistematizare care cere ca jertfă dărâmarea unei clădiri „de patrimoniu" la care, din păcate, nu s-a gândit nimeni din timp. Nici autoritățile locale. ***Nici arhitectul, care nu s-a obosit să studieze amplasamentul concret al ansamblului de clădiri ce vor forma noua piață. Nici măcar cei care-i iau acum apărarea.*** Acesta este unul din „coridoarele de fugă" ale piesei, scrisă – *nota bene* – în plină epocă a demolărilor. Al doilea este mai subtil: **conflictul propriu-zis nu începe decât după plecarea președintelui consiliului local, care conduce ședința și după „preluarea frânelor" de către "primul-vice"**. Între paranteze fie zis, ambii interpreți ai rolului la premierele din 1982, Teofil Vâlcu și Cornel Nicoară, erau actori ai unui joc de scenă puțin cam prea spiritualizat pentru a crea un personaj credibil în acest rol, care este alcătuit din oportunism și falsă jovialitate pe de o parte și din obtuzitate, brutalitate, ambiție deghizată în autoritate și lipsă de scrupule pe de alta.

Piesa are stil și nerv și este absorbantă ca orice piesă-dezbatere, amintind teatrul modern american, de factura lui Arthur Miller ori Reginald Rose (*12 Angry Men/ Doisprezece oameni furioși*). Este una dintre acele piese desfășurate în spațiu închis, cu toți protagoniștii în scenă (chiar dacă unul sau mai multe dintre personajele secundare mai vin și mai pleacă) piesă în care totul se petrece la vedere, fără nevoia monologului care să suplinească elipsele acțiunii.

Dar nu despre aceasta dorim să vorbim acum, ci despre nivelul imediat inferior, la care se referă analiza noastră de text: acela al relevanței replicii. Personajele în sine sunt ușor factice, schematice în felul lor de a vorbi, probabil ca un gest de minimă redevență, pentru ca urechile prea atente să nu găsească nimic reproșabil; **poate și pentru a intima lipsa de valoare umană a activiștilor vremii**..

Dar – nivel al semnificării care nu se percepe în spectacol, unde personajele nu-și prea spun pe nume – ele se numesc Ionescu (președintele), Popescu (odiosul vice!) Feciorescu (tânărul hei-rup-ist) Marinescu, Tomescu, Mihăescu, Vasilescu, Dumitrescu, Georgescu, Pavelescu... și atipicul Dascaliuc, arhitectul, după numele unui tânăr actor al naționalului ieșean din acea vreme.

Și mai frumoase și mai savuroase sunt însă, la nivelul textului, unele schimburi de replici rapide, pe același criteriu al insesizabilului:

„IONESCU – Bravo ! Comitetul executiv nu știe când s-a născut orașul !... Eu, mă rog, sunt și nou și din alt capăt de țară, dar voi ? Nu ? Păi ? Nu ? Cine-i născut aici ?
FECIORESCU (sare în picioare) *– Eu to'ar'șu Președinte. Născut în anii noștri* (!? – ai cui ?).
IONESCU – Altcineva.
TUDORESCU (șeful miliției, nn.) *– Nimeni."*[1]

Desigur, ce puțin interes pentru istoria unui meleag puteau manifesta o adunătură de activiști de prin toate colțurile țării, preocupați de ce vor raporta „mai sus", nu de ce lasă în urmă ? Este – a fost – una din cauzele multelor greșeli făcute, printre care nu cea mai nesemnificativă a fost uniformizarea țării sub felurite aspecte: arhitectonic, demografic, economic, etnografic etc. A fost o politică de stat și unul dintre cele mai triste sisteme de control total al fiecărei zone. Mai observăm, în trecere, ticurile verbale ale „șefului", amintind de un fost prim-secretar de la Iași, încă personaj politic contemporan

[1] *Hardughia*, în vol. Mircea Radu Iacoban, *Noaptea*. București: Editura Eminescu, 1986, seria *Teatru Comentat*, p. 279.

Scanned with CamScanner

E de remarcat însă ***cine răspunde prompt la întrebarea pusă***: şeful inspectoratului judeţean al Ministerului de Interne. Sigur, evidenţa populaţiei cade în atribuţiile acestuia. Dar, **pentru a şti atât de repede cine, unde s-a născut, e nevoie de multă „documentare" prealabilă. *Necerută de nimeni,* întrebarea s-a ivit spontan din discuţie ! Ceea ce şi era de sugerat.** Mai mult: **prin formaţia sa profesională, comandantul inspectoratului MAI ştie perfect când să vorbească şi când să tacă. Aici, deşi nu e neapărat cazul, aruncă acel „Nimeni" de gheaţă, profitând de moment pentru a le aminti tuturor că nu sunt, nici un moment, mai puţin cercetaţi de când au ajuns în consiliu; dimpotrivă**. Un alt exemplu:

„FECIORESCU – Ratăm piaţa. Pe cinstea mea, ratăm piaţa. Cine ne mai aprobă şase benzi peste un an, doi ?

POPESCU – Da' de ce să n-aprobe ?

FECIORESCU – Eh! Păi nu vedeţi (subl. ns.) *?*

POPESCU – Ce să văd ? Ce să văd, to'ar'şu ?

VASILESCU – Are dreptate.

POPESCU – Cine ?

VASILESCU – Tinerelul. Nu mai comentez, dar vă spun că are şi el dreptatea lui."[1]

Evident, cine mai aproba un proiect bugetar de asemenea amploare într-o perioadă de economii atât de drastice ? E de remarcat însă **vehemenţa cu care „se sesizează" primul-vicepreşedinte şi cere explicaţii – pe care ştie că nu le poate căpăta şi de care nici n-are nevoie – doar pentru a-l pune în situaţie proastă pe tânărul pe care l-a luat gura pe dinainte**. Nici măcar faptul că intervenţia lui Feciorescu e în favoarea lui nu are importanţă; el se simte mai întâi obligat să pună cu botul pe labe pe cel ce *„se pronunţa cu aluzii"* la adresa politicii de stat.

Cel mai cumplit e că soluţia există, soluţie cu care arhitectul, odată convins – chiar entuziasmat – de valoarea casei, se dovedeşte perfect de acord: menţinerea proiectului ***cu*** păstrarea clădirii; arhitectural, varianta nu pune probleme. Dar acum victoria propriului punct de vedere a devenit pentru Popescu un punct de onoare.

„POPESCU – [...] Ce facem? Ce propuneţi?

VASILESCU – Simplu. Obţineţi votul tovarăşului Vicepreşedinte de la cultură. E nou în muncă, e timid, e tinerel, cred c-o să meargă. Şi după aia, daţi drumul la buldozere.

POPESCU – Ar fi prea simplu (subl. ns.).

TOMESCU (se ridică) – Dacă-mi permiteţi, nu cred c-ar fi chiar aşa de simplu.

POPESCU (glumeşte) – Uite, de data asta nu-ţi permit. Pariez că-n zece minute joci cum îţi cânt. Facem pariul ?

TOMESCU – Să ştiţi că dansez prost. Din timiditate. Niciodată n-am izbutit să...

POPESCU – Tocmai de aceea mă gândesc să iau la întrebări un dansator vechi."[2]

„Dansatorul mai vechi" este tocmai Vasilescu, preşedintele tribunalului, care i s-a opus sistematic pe parcursul întregii şedinţe şi pe care Popescu, prin şantaj, îl determină să-şi schimbe opţiunea. Acelaşi Popescu care nu are iniţial curajul să-şi asume răspunderea integrală a gestului:

„Fir-ar să fie... Dacă era o majoritate ca lumea... dar aşa... Ce să?... Dom'le, mă abţin. Asta-i situaţia. Dacă votez într-un fel sau în altul, înseamnă că hotărăsc singur."[3]

şi care, atunci când nu reuşeşte să se ascundă după ceilalţi şi nici să-i plieze propriei voinţe, ia totuşi hotărârea de unul singur, în finalul piesei. Pentru personaj, acest lucru

[1] *Id.*, p. 292-293.
[2] *Ibid.*, p. 311.
[3] *Op. cit.*, p. 294.

Scanned with CamScanner

constituie o înfrângere, chiar dacă şi-a impus punctul de vedere.Dezmeticit, încearcă să cuprindă cu mintea ce a făcut.

Hotărât, piesa aceasta este, sub mai toate aspectele, o piesă-document.

Scanned with CamScanner

V. În loc de concluzie. Publicul pierdut

Surâzând spre trecut. S-au dorit a fi precedentele considerații o trecere în revistă a uneia dintre cele mai interesante epoci din viața teatrului românesc, *așa cum s-a păstrat ea în amintirea oamenilor de teatru, a spectatorilor și așa cum ne-o păstrează aspectul cel mai fidel, deși nespecific al său, textul dramatic.* N-a fost, poate, perioada cea mai fertilă ca relevanță estetică: e greu de spus câte dintre piesele acestei perioade vor mai fi jucate peste cincizeci sau o sută de ani – *dacă, peste cincizeci sau o sută de ani se va mai juca teatru*; dar textul dramatic s-a obișnuit, cum spuneam, cu poziționarea lui sub zodia variabilității. Nu suportă, poate, comparație, din acest punct de vedere, cu perioada de la răscrucea secolelor XIX-XX, nici cu teatrul interbelic; poate doar cu perioada pre-patruzecioptistă, prin relevanța brutală a cenzurii. Fără îndoială însă, perioada de care ne-am ocupat este printre cele mai interesante sub raportul centrului de interes al lucrării de față.

Pentru că pe noi nu ne interesează aici teatrul – sub multiplele lui aspecte – ca fenomen estetic, ci **întru *cât* este el ecoul, replica undei de șoc a unei epoci**. Supus acestei duble presiuni a orizontului de așteptare – comanda socială și nevoia publicului de a găsi în el, ca manifestare publică, supapă de defulare a propriilor insatisfacții, niciodată spectacolul dramatic nu a fost, poate, sub o zodie mai vitregă. E cu atât mai uluitor gradul de evoluție la care a ajuns, dovadă că nimic nu stimulează mai mult secreția valorică decât constrângerile de orice natură și că libertatea de expresie nu este anulată prin represiune, doar intricarea căilor pe care le folosește pentru a-și câștiga dreptul la existență este mai mult sau mai puțin anergizantă. Din chiar acest motiv, de prea puține ori, și cel mai frecvent în textul dramatic, am putut decela mărturii aproape incontestabile ale acestei lupte de conștiință.

Dar la fel de – dacă nu *mai* – relevantă este poziția sa în axiologia conștiințelor. **Într-o perioadă în care toate căile de exprimare ale opiniei publice erau confiscate, teatrul redevenise ceea ce fusese la începuturile sale: o tribună a expresiei libertății, cu tot patosul acestei expresii de manual.**

După decembrie 1989, libertatea de opinie redevenind, cât se mai putea, o realitate – uneori exploatată până la exacerbare – teatrul a pierdut această poziție, preluată de *mass media*, de presă, de jocul politic în sine. Deja, în anii '92-'95, o instituție de statura Teatrului de televiziune, atât de iubit, de așteptat și de *pândit* odinioară, devenise o emisiune fără cotă de *rating;* astăzi, un spectacol – de altădată, în cel mai frecvent caz – prezentat de România Cultural sau Internațional este un eveniment de resortul rememorării. Cu atât mai puțin are impactul de altădată teatrul de *scenă*, devenit, fie o artă „elitistă" – pentru teatrele care, beneficiind de sponsorizări speciale, își pot permite un asemenea statut, fie, dimpotrivă, o înjghebare cu iz comercial-bulevardier, „de turneu", pentru cele care mai speră să se autoîntrețină. De un statut încă aparte se mai bucură teatrele din provincie, unice repere culturale locale, aflate însă la discreția bugetului comunitar.

Scanned with CamScanner

Se petrece acum un fenomen ciudat: pe măsură ce teatrul se adresează unui segment ţintă tot mai redus de public, el îşi trădează tot mai mult adevărata menire, aceea de a răspunde la aşteptările publicului. Teatrul ultra-modern, experimental, poate fi foarte interesant, în încifrarea lui, dar nu va atrage, nici măcar cu preţul violenţei, sexului şi altor gesturi de curaj, publicul tânăr, mai atras de ofertanţa spectacularului comod: concerte de manele, parade de modă, meciuri, foarte rar seriale. Iar cei ce au bucuria mersului sistematic la teatru nu vin să vadă experimente, adesea născute moarte, aşa cum nu te duci la operă ca să vezi striptease. Şi nu se mai duc. Iar oamenii de teatru experimental trag concluzia că... n-au fost destul de îndrăzneţi. *Unde* – cercul vicios.

Teatrul, însă, adevăratul teatru, a încetat a mai fi un fenomen de masă. A devenit o artă „pentru iniţiaţi", ca opera sau muzica simfonică. Spectacolul realităţii, un pas mai înainte după *„happening"*, este cu mult mai imediat, mai variat şi mai absorbant. Ce mai rămâne, însă, din ceea ce se chema *loisir* a fost absorbit de Internet, de *mass media* (deşi, cu degradarea culinaristică a acestora, expectanţa estetică a publicului este posibil să înregistreze o curbă ascendentă în viitorul apropiat), de călătorii sterile şi de sporturi.

*

Anafora ton museon. Dacă tot am adus lucrurile în prezent, să lăsăm aceste rânduri drept concluzie finală a analizei pe care am încercat-o în lucrarea de faţă, în speranţa că exemplele citate au fost mai grăitoare decât orice *summum*. Am încercat să abordăm literatura dramatică, nu sub raport absolut, esteticeşte vorbind, ci în valoarea sa de răspuns la multipla expectanţă a publicului. Căci, cum am tot văzut, dintre artele de sinteză, teatrul este cel care se bucură – şi uneori se întristează – de cel mai rapid *feedback*, datorită utilizării cuvântului ca material de construcţie şi a publicului viu ca destinatar imediat. **Or, dacă *feedback*-ul este imediat, imediată este şi reacţia de remediere, de adaptare a comunicării dramatice la ceea ce îi transmit releele contemporaneităţii sale.**

Dar, specific sau nu, încurcându-se uneori în mrejele seducţiei pe care încearcă să o exercite asupra destinatarilor săi, „vânat" în diverse epoci pentru persuasivitatea sa de către cei ce aveau mai mare interes să transmită uşor, rapid şi eficient idei altminteri respinse, **aflat acum la remorca formelor de comunicare artistică şi non-artistică *pe care le-a generat explicit sau implicit* (cinematograf, radio, televiziune, Internet), teatrul rămâne, măcar prin ce a fost atâta vreme, Artă, cu majuscula perfect justificată de complexitatea dedalică a structurării spectacularului.**

Vechii greci, care îi consacraseră nu una, ci două divinităţi şi care făcuseră din el o formă de adulaţie divină, spuneau că toate cele nouă muze, adoratoare ale solarului Apollon, sunt fiicele lui Zeus şi ale Mnemosynei.

Arta este nemuritoare şi păstrează în ea mult din fiinţa celor pe care i-a bucurat de-a lungul vremurilor, **pentru că artistul s-a gândit mereu la ei atunci când a creat.**

Şi pentru că Arta este fiica Memoriei.

Scanned with CamScanner

Bibliografie (selectivă)

A. Autori români

* * * OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODÆ TRAGEDICE EXPRESSA. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1983.
* * * 3 DRAMATURGI CONTEMPORANI. Bucureşti, Editura Albatros, 1975.
* * * ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÎNESC. Bucureşti: Editura Tineretului. 1963.
* * * TEATRU ROMÂNESC INEDIT DIN SECOLUL AL XIX-LEA. Bucureşti: Editura Minerva, 1986 (col. Documente literare).
Alecsandri, V. – TEATRU. În OPERE, VOL. V-VII. Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
Anghel, D., Iosif, Şt. O. – SCRIERI. VOL I. Bucureşti: Editura Minerva, 1976.
Arghezi, Tudor – SCRIERI, VOL I- XXVII. Bucureşti: Editura Minerva, 1975.
Baranga, Aurel – TEATRU. VOL. I-II. Bucureşti. Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă 1959.
Baranga, Aurel – TEATRU. VOL.I-II. Bucureşti: Editura Eminescu, 1978 (seria *Teatru Comentat*).
Bârsan, Zaharia – SE FACE ZIUĂ. Bucureşti: Editura Minerva, 1914.
Bârsan, Zaharia – TRANDAFIRII ROŞII. Bucureşti - Iaşi: Editura Viaţa Românească, f.a.
Băieşu, Ion – ÎN CĂUTAREA SENSULUI PIERDUT. Bucureşti, Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*) 1979.
Blaga, Lucian – OPERE. VOL. I-VI. Bucureşti: Editura Minerva, 1991.
Caragiale, I. L. – NUVELE, POVESTIRI, AMINTIRI, VARIA. Bucureşti: Editura Minerva, 1981.
Caragiale, I. L. – OPERE III. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1952.
Caragiale, I. L. – TEATRU. Timişoara: Editura Facla, 1984.
Caragiale, I. L. – TEMĂ ŞI VARIAŢIUNI. MOMENTE, SCHIŢE, AMINTIRI. Cluj-Napoca: Editura Facla, 1988.
Ciprian, G. – SCRIERI. I. AMINTIRI. MĂSCĂRICI ŞI MÂZGÂLICI. II TEATRU. Bucureşti: Editura Pentru Literatură, 1965.
Demetrius, Lucia – TEATRU. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1964.
Eftimiu, Victor – TEATRU, VOL.I-II. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1962.
Filimon, Nicolae – CIOCOII VECHI ŞI NOI. Bucureşti: Editura Eminescu, 1971.
Golescu, Dinicu – ÎNSEMNARE A CĂLĂTORIII MELE, CONSTANTIN RADOVICI DIN GOLEŞTI, FĂCUTĂ ÎN ANUL 1824, 1825, 1826. Bucureşti, Editura Eminescu, 1971.
Golescu, Iordache – SCRIERI ALESE. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1990.
Iacoban, Mircea Radu – NOAPTEA. Bucureşti: Editura Eminescu, 1986 (seria *Teatru comentat*).
Iorga, N. – ISTORIA LITERATURII ROMÂNEŞTI CONTEMPORANE. VOL. II. ÎN CĂUTAREA FONDULUI. Bucureşti: Editura "Adevĕrul", 1934, p. 230.
Iorga, N.– TEATRU. Bucureşti: Editura Minerva, 1974.
Iosif, Şt. O. – ZORILE. DRAMĂ ISTORICĂ ÎN DOUĂ ACTE ŞI ÎN VERSURI. Bucureşti: Editura Alcalay, 1936.
Kiriţescu, Al. – GAIŢELE. Bucureşti: Editura Minerva, 1976.
Lovinescu, Horia – TEATRU. VOL. I-II. Bucureşti: Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*), 1978.
Luca, Ion – AMON-RA. POEM DRAMATIC. EDIŢIA III. Bucureşti: Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1943.
Luca, Ion – RACHIERIŢA. Bucureşti: Cartea Românească, 1934.
Macedonski, Al. – OPERE. VOL. VII (TEATRU). Bucureşti: Editura Minerva, 1979.
Maniu, Adrian, Froda, Scarlat – FATA DIN DAFIN. Bucureşti: Editura Alcalay & Co., f.a.
Mazilu, Teodor – ACEŞTI NEBUNI FĂŢARNICI. Bucureşti: Editura Eminescu, 1986.
Mihail-Zamfirescu, George – TEATRU. VOL I-II. Bucureşti: Editura Minerva, 1983.
Minulescu, Ion – OPERE. VOL. II (TEATRU). Bucureşti: Editura Minerva, 1976.
Muşatescu, Tudor – SCRIERI, VOL. I-VIII. Bucureşti: Editura Pentru Literatură, 1969.
Negruzzi, C .– PĂCATELE TINEREŢILOR. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1963.
Papadat-Bengescu, Hortensia – OPERE. VOL. V (TEATRU). Bucureşti: Editura Minerva, 1988.
Petrescu, Camil – TEATRU I – II. Bucureşti: Editura Minerva, 1981(seria Patrimoniu).

Scanned with CamScanner

Petrescu, Cezar – CALEA VICTORIEI. Bucureşti: Editura Minerva, 1982.
Popa, Victor Ion – TEATRU. VOL. I-II. Bucureşti: Editura Minerva, 1984.
Popescu, Alexandru – CROITORII CEI MARI DIN VALAHIA. Bucureşti: Editura Eminescu, 1979.
Popescu, D. R. – 9. Iaşi: Editura Junimea, 1982.
Popescu, D. R. – TEATRU.VOL. I-II. Bucureşti: Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*), 1985.
Popescu, Tudor – O DRAGOSTE NEBUNĂ, NEBUNĂ, NEBUNĂ... Bucureşti: Cartea Românească, 1990.
Preda, Marin – MOROMEŢII. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1975.
Sava, Ion – MĂŞTI. Craiova: Editura Cartea Românească, 1973.
Sebastian, Mihail – TEATRU. Bucureşti: Editura Minerva, 1987 (seria Patrimoniu).
Solomon, D. – BEŢIA DE CUCUTĂ. Bucureşti: Editura Eminescu (seria *Teatru comentat*), 1984.
Solomon, D. – TRANSFER DE PERSONALITATE. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1990.
Solomon, D. – ILLUZIA OPTICĂ. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1985.
Sorescu, Marin – IEŞIREA PRIN CER, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984 (seria *Teatru comentat*).
Sorescu, Marin – IONA. A TREIA ŢEAPĂ. VĂRUL SHAKESPEARE. Bucureşti, Editura Minerva, 1993.
Voitin, Al. – DEZBATERI DRAMATICE. Bucureşti: Editura Eminescu, 1986 (seria *Teatru comentat*).
Voitin, Alexandru – AVRAM IANCU SAU CALVARUL BIRUINŢEI. Bucureşti: Editura Eminescu, 1970.
Zamfirescu, Ion – O ANTOLOGIE A DRAMEI ISTORICE ROMÂNEŞTI. PERIOADA CONTEMPORANĂ. Bucureşti: Editura Eminescu, 1986.

B. Autori universali

* * * DRAMA OF THE ENGLISH RENAISSANCE. New York: Modern Library, 1969.
* * * LA COMÉDIE AU XVI-E SIÈCLE. Col Classiques Larousse, Paris: Librairie Larousse, 1948.
* * * MALHERBE, RACAN, MAYNARD. *Poésies choisies*. Paris: Librairie Larousse, 1934.
* * * MEDIEVAL AND TUDOR DRAMA. New York: Bantam Books, 1968.
* * * NINETEENTH CENTURY BRITISH DRAMA. Glenview, Illinois: Scott, Foresman & Co Publishers, 1967.
* * * TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN. VOL. I-II. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1967.
* * * TEATRU ENGLEZ CONTEMPORAN. VOL. I-II. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966.
* * * TEATRU FRANCEZ CONTEMPORAN. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1964.
* * * TEATRU SPANIOL CONTEMPORAN. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1987.
* * * TEATRUL NŌ. Bucureşti: Editura Univers, 1982.
Alighieri, Dante – LA DIVINA COMMEDIA. Firenze: Adriano Salani, Editore, 1935.
Aristofan – TEATRU. Bucureşti. Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1956.
Augier, Émile & Sandeau, Jules – LE GENDRE DE M. POIRIER. COMÉDIE. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs, 1935.
Beaumarchais, Pierre Caron De – ŒUVRES DE BEAUMARCHAIS. THÉÂTRE ET MÉMOIRES. Paris: Collection des grands classiques français et étrangers chez Coulommiers & Paul Brodard, 1923.
Boccacci (sic!), Giovanni – IL DECAMERON. Milano: Casa Editrice Sonzogno, 1924.
Brecht, Bertolt – DIE DREIGROSCHENOPER. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.
Brecht, Bertolt – OPERA DE TREI PARALE. TEATRU. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1967.
Cehov, A. P. – PESCĂRUŞUL. TEATRU. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1967.
Cehov, A. P. – PIESE ÎNTR-UN ACT. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1963.
Cervantes Y. Saavedra, Miguel – TEATRU. Bucureşti, Editura Univers, 1971.
De Filippo, Eduardo – ARTA COMEDIEI. Text pentru uz intern, editat de Asociaţia Oamenilor de Artă din Instituţiile Teatrale şi Muzicale, Centrul de Documentare Teatrală şi Muzicală, nr. 25/1966.
De la Barca, Calderón – OBRAS. VOL. III. Madrid: Ed. Aguilar, 1953.
De Vega, Lope – TEATRU. I. Bucureşti: Editura Minerva, 1983.
Eschil – ORESTIA. Bucureşti: Editura Univers, 1979.
Eugène Ionesco – TEATRU. VOL I-V. Bucureşti: Editura Univers, 1994-1998.
Goldoni, Carlo – IL TEATRO COMICO. Milano Edizioni Signorelli, 1926.

Scanned with CamScanner

Goldoni, Carlo – LA CASA NOVA E ALTRE SCENE DIALETTALI. Firenze: Editore G. Barbera, 1926.
Goldoni, Carlo – TEATRU. VOL I-II. Bucureşti: Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1959.
Gozzi, Carlo – BASME TEATRALE. Bucureşti: Editura Univers, 1981.
Ibsen, Henrik – TEATRU. ÎN TREI VOLUME. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966.
Lorca, Federico García – ANTOLOGÍA POETICA. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1969.
De Marivaux, Pierre Carlet De Carlain – ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR. L'ÉPREUVE.COMÉDIES. Paris: Librairie Larousse, 1953.
De Marivaux, Pierre Carlet De Carlain – LA DOUBLE INCONSTANCE. COMÉDIE. Paris: Librairie Larousse, f.a.
Miller, Arthur – THE CRUCIBLE. New York: Bantam Books, 1963.
Molière, J. B. P. – LE MÉDECIN MALGRÉ LUI. LE MÉDECIN VOLANT. Paris: Librairie Larousse, 1989.
Molière, J. B. P. – LES FEMMES SAVANTES. Paris: Librairie Larousse, 1988.
Molière, J. B. P. – LES PRÉCIEUSES RIDICULES. Paris: Bookking International, 1993.
Molière, J. B. P. – L'ÉCOLE DES FEMMES. Paris: Librairie Larousse, 1989.
Molière, J. B. P. – L'IMPROMPTU DE VERSAILLES. Paris: Librairie Larousse, 1945.
Molière, J. B. P. – LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES. Paris: Librairie Larousse, f.a.
Molière, J. B. P. – LE BOURGEOIS GENTILHOMME. Paris: Librairie Hachette, 1945.
Molière, J. B. P. – LE MALADE IMAGINAIRE. Paris: Librairies Larousse, f. a.
Molière, J. B. P. – LE MISANTHROPE. Paris: Librairie Hachette, 1935.
Molière, J. B. P. – LE TARTUFFE. Paris: Librairie Larousse, 1989.
Molière, J. B. P. – LE TARTUFFE. *Préface de l'auteur.* Paris: Librairies Larousse, 1971.
O'Neill, Eugene – TEATRU. VOL I-III. Bucureşti, Editura Univers, 1968.
Rostand, Edmond – CYRANO DE BERGERAC. Paris: Éditions du Panthéon, 1950
Shakespeare, William – THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Hertfortshire: Wordsworth Editions Limited, 1998.
Wilde, Oscar – THE PLAYS OF OSCAR WILDE. Hertfordschire: Wordsworth Editions Ltd., 2002.

C. Bibliografie critică (selectivă)

* * * ARTA VIITORULUI. Bucureşti: Editura Minerva, 1979.
* * * CONCEPTUL DE REALISM ÎN LITERATURA ROMÂNĂ. Bucureşti: Editura Eminescu, 1974.
* * * CONCEPTUL DE REALISM ÎN LITERATURA ROMÂNĂ. Bucureşti: Editura Eminescu, 1974.
* * * CONCEPŢII FUNDAMENTALE DIN ŞTIINŢA COMUNICĂRII ŞI ŞTIINŢELE CULTURII. Iaşi: Editura Polirom, 2000.
* * * DIALOGUL NEÎNTRERUPT AL TEATRULUI ÎN SECOLUL XX. Bucureşti: Editura Minerva, 1973.
* * * ETIC ŞI ESTETIC.Bucureşti: Editura Meridiane, 1979.
* * * EVOLUŢIA ARTEI ŞI EXIGENŢELE RECEPTĂRII. Bucureşti: Editura Meridiane, 1985.
* * * THE AGE OF SHAKESPEARE. *THE PELICAN GUIDE TO ENGLISH LITERATURE.* Middlessex: Harmondsworth, 1971.
* * * CAIETELE ECHINOX. Cluj: Editura Dacia, 2004.
* * * CLASICISMUL. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1968.
* * * CRITICA ITALIANĂ DE LA VICO LA CROCE. Bucureşti: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1941.
* * * DICŢIONAR DE TERMENI LITERARI. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.
* * * DOCUMENTE DIN ARHIVE IEŞENE, vol. II, Editura Minerva, 1976.
* * * HISTOIRE DES LITTÉRATURES, VOL. I-III ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE. Paris, Editions Gallimard, 1958.
* * * HISTOIRE DES SPECTACLES, sous la diréction de Guy Dumur, Paris, Editions Gallimard, 1965.
* * * LES VOIES DE LA CRÉATION THÉATRALE (ANTHOLOGIE: v.I-1970; v.II-1972; v.III-1975v. IV-1977; v.V-1977; v.VI-1978). Paris: Ed. Du Centre National de la Culture.
* * * PAGINI DIN ISTORIA GÂNDIRII TEATRALE ROMÂNEŞTI. Bucureşti: Editura Meridiane, 1972.

Scanned with CamScanner

* * * Pentru o teorie a textului. Bucureşti: Editura Univers, 1980.
* * * SHAKESPEARE ŞI OPERA LUI. Bucureşti. Editura pentru Literatură Universală, 1964.
* * * Teatrul Naţional Iaşi. 160 de ani de teatru românesc. 1816-1976. Iaşi: Editura Junimea, 1976.
* * * TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN. 1944-1974. Bucureşti: Editura Meridiane, 1975.
Albeight, H. D. – PRINCIPLES OF THEATRE ART. Cambridge: The Riverside Press, 1955.
Albérès, R. M. – L'AVENTURE INTELECTUELLE DU XX-ÈME SIÈCLE. Paris: Albin Michel, 1970.
Albérès, R. M. – L'AVENTURE INTELECTUELLE DU XX-ÈME SIÈCLE. Paris: Albin Michel, 1970.
Aristotel - POETICA. Bucureşti: Editura Academiei, 1965.
Arnavon, Jacques – NOTES SUR L'INTERPRETATION DE MOLIÈRE. Paris: Librairie Plon, 1923.
Aron, Raymond – INTRODUCTION À LA PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE, Paris: Ed. Gallimard, 1981.
Aslan, Odette – L'ART DU THÉATRE. Paris: Seghers, 1963.
Attinger, Gustave – L'ESPRIT DE LA COMMEDIA DELL'ARTE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS. Paris: Librairie Théâtrale, 1950.
Aubailly, Jean-Claude – LE THÉATRE MÉDIÉVAL PROPHANE ET COMIQUE. Paris: Librairie Larousse, 1975.
Aylen, Leo – GREEK TRAGEDY AND THE MODERN WORLD. London: Methuen, 1964.
Balotă, N. – EUPHORION. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1999.
Baltrûsaïtis, Jurgis – EVUL MEDIU FANTASTIC. Bucureşti: Editura Meridiane, 1975.
Baranga, Aurel – JURNAL DE ATELIER. Bucureşti: Editura Eminescu, 1978.
Bârliba, Maria Cornelia – PARADIGMELE COMUNICĂRII. Bucureşti: Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, 1987.
Barthes, Roland – DESPRE RACINE. Bucureşti: Editura Univers, 1969.
Battaglia, Salvatore – LA CONSCIENZA LETTERARIA DEL MEDIOEVO. Napoli: Edditore Liguori, 1965.
Baty, Gaston şi Chavance, René – VIAŢA ARTEI TEATRALE. Bucureşti: Editura Meridiane, 1969.
Beare, W. – THE ROMAN STAGE. London: Methuen, 1964.
Bédier, J., Hazard, P. şi Martino, P. – LITTÉRATURE FRANÇAISE (VOL. I-II). Paris: Librairies Larousse, 1948-1949.
Béguin, Albert – SUFLETUL ROMANTIC ŞI VISUL. Bucureşti: Editura Univers, 1970.
Benedict, Ruth – ECHANTILLONS DE CIVILISATION. Paris: Gallimard, 1967
Benjamin, René – MOLIÈRE. Paris: Librairie Plon, 1936.
Bentley, Eric – BERNARD SHAW. Norfolk New Directions Books, 1947.
Bentley, Eric – BERNARD SHAW. Norfolk New Directions Books, 1947.
Bentley, Eric – THE LIFE OF DRAMA. New York: Atheneum, 1965.
Bergson, Henri – LE RIRE. ESSAI SUR LA SIGNIFICATION DU COMIQUE. Paris: Librairie Felix Alcan, 1932.
Berlogea, Ileana – ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL. VOL. I-II . Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1981.
Berlogea, Ileana – PIRANDELLO. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Berlogea, Ileana, Cucu, Silvia, Nicoară, Eugen – Istoria teatrului universal (v. I-II). Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1981-1982.
Bieber, M. – HISTORY OF THE GREEK AND ROMAN THEATRE. London: Methuen, 1961.
Bîcicov, V. V. – ESTETICA ANTICHITĂŢII TÂRZII. Bucureşti: Editura Meridiane, 1984 (col. *Artă şi gândire*).
Boileau-Despréaux, Nicolas – ARTA POETICA. Bucureşti:Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957.
Boisdeffre, Pierre de – UNE HISTOIRE VIVANTE DE LA LITTÉRATURE D'AUJOURD'HUI (1939-1958). Paris: Le Livre Contemporain, 1958.
Bossert, A. – HISTOIRE DE LA LITTERATURE ALLEMANDE. Paris: Librairie Hachette, 1913.
Bossuet – SERMONS. Paris: Editions Hachette, 1879.
Bradley, A. C. – SHAKESPEARIAN TRAGEDY . London: Macmillan, 1956.
Brandell, Gunnar – STRINDBERG IN INFERNO. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1974.
Brandès, Georg – DIE ROMANTISCHE SCHULE IM DEUTSCHLAND. Leipzig: Verlag v. H. Barsdorf, 1897.
Brandès, Georg – L'ECOLE ROMANTIQUE EN FRANCE. Paris: H. Barsdorf, A. Michalon, 1902.
Brasillac, Robert – CORNEILLE. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1938.

Scanned with CamScanner

Bray, René – MOLIÈRE. HOMME DE THÈÂTRE. Paris: Librairie Plon, 1936.
Brăescu, Ion – CLASICISMUL ÎN TEATRU. Bucureşti: Ed. Meridiane, 1971.
Brereton, Geoffrey – FRENCH TRAGIC DRAMA IN THE SIXTEENTH AND SEVENTEENTH CENTURIES. London, Methuen, 1973.
Brion, Marcel – L'ALLEMAGNE ROMANTIQUE. Paris: Editions Albin Michel, 1963.
Brisson, Pierre – LE THÈÂTRE DES ANNÈES FOLLES. Genève, Ed. Milieu du Monde, 1943.
Brisson, Pierre – LE THÈÂTRE DES ANNÈES FOLLES. Genève, Editions Milieu du Monde, 1943.
Brockett, Oscar – THE THEATRE. AN INTRODUCTION. New York. Holt & Winston Inc., 1974.
Brown, John Russel & Harris, Bernard – RESTORATION THEATRE. New York: Capricorn Books, 1967.
Brunetière, F. – ÉTUDES CRITIQUES SUR LA LITTERATURE FRANÇAISE. Paris: Librairies Larousse 1905-1907.
Brunetière, Ferdinand – EVOLUTIA CRITICII DE LA RENASTERE PANA IN PREZENT. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1972.
Brunetière, Ferdinand – LES ÉPOQUES DU THÈÂTRE FRANÇAIS. Paris: Librairie Hachette, 1928.
Bullough, Geoffrey – NARRATIVE AND DRAMATIC SOURCES OF SHAKESPEARE. London: Routledge and Kegan Paul; New York, Columbia University Press, 1964-1966, vol. I-V.
Burada, T. T. – ISTORIA TEATRULUI ÎN MOLDOVA. VOL. I, Iaşi, 1915.
Burke, Edmund – DESPRE SUBLIM ŞI FRUMOS. Bucureşti: Editura Meridiane, 1981 (col. *Artă şi gândire*).
Butor, Michel – REPERTORIU. Bucureşti: Editura Univers, 1979.
C. I. Nottara – AMINTIRI. Bucureşti: Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1960.
Calendoli, Giovanni – L'ATTORE. STORIA DI UN ARTE. Roma: Edizioni dell'Atheneo, 1959.
Calvet, J. – LE MISANTHROPE DE MOLIÈRE. Paris: Editions Melottée, f.a.
Calvet, J. – POLYEUCTE DE CORNEILLE. Paris: Editions de la Pensée Moderne, f.a.
Campbell, Lily B. – SHAKESPEARE'S TRAGIC HEROES. London: Methuen, 1961.
Câmpeanu, Pavel – OAMENII ŞI TEATRUL. Bucureşti: Editura Meridiane, 1973.
Campo, L. – DRAMMI SATYRESCHI DELLA GRECIA ANTICA. Milano: Bompiani, 1940.
Carpenter, F. – EUGENE O'NEILL. New York: Tuayne Publishers, 1964.
Cartianu, Ana – ESEURI DE LITERATURĂ ENGLEZĂ ŞI AMERICANĂ. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1973.
Călinescu, G. – ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÂNĂ ÎN PREZENT. Roma: Editura Nagard, 1980.
Călinescu, G. – IMPRESII ASUPRA LITERATURII SPANIOLE. Bucureşti: Editura pentru Literatură 1967.
Călinescu, G. – SCRIITORI STRAINI. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Călinescu, G. – VIAŢA LUI MIHAI EMINESCU. Iaşi: Editura Junimea (colecţia. *Eminesciana*), 1977.
Călinescu, George – IMPRESII ASUPRA LITERATURII SPANIOLE. Bucureşti, Editura Fundaţiei, 1946.
Căpuşan Vodă Maria – DRAMATIS PERSONAE. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1980.
Căpuşan, Vodă Maria – TEATRU ŞI ACTUALITATE. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1984.
Cătănescu Cvasnîi, Maria – STRUCTURA DIALOGULUI ÎN TEXTUL DRAMATIC. Curs multiplicat, Bucureşti, 1982.
Ceucă, Justin – DESPRE CONSTITUIREA DRAMEI. Cluj-Napoca: Editura Clusium, 1995.
Chabás, Juan – ISTORIA LITERATURII SPANIOLE. Bucureşti: Editura Univers, 1971.
Chambers, E. K. – THE MEDIÆVAL STAGE. Oxford: Clarendon Press, 1903 (vol. I-II).
Champigny Robert – LE GENRE DRAMATIQUE. Monte Carlo: Editions Regain, 1965.
Charlton, H. B. – SHAKESPEARIAN COMEDY. London: Methuen, 1959.
Charpentier, John – MOLIÈRE. Paris: Editions Tallandier, 1942.
Chiţimia, I. C.şi Dima, Al. – DICŢIONAR CRONOLOGIC. LITERATURA ROMÂNĂ. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979.
Chombart de Lauwe, Paul-Henry – CULTURA ŞI PUTEREA. Bucureşti: Editura Politică 1982 (Colecţia *Idei contemporane*).
Cioculescu, Şerban – VIAŢA LUI I. L. CARAGIALE. Bucureşti: Editura Eminescu, 1977.
Ciorănescu, Alexandru – BAROCUL SAU DESCOPERIREA DRAMEI. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1980.
Ciuceanu, Dan – CULTURĂ, IDEOLOGIE, VALOARE. Bucureşti: Editura Meridiane, 1989.

Scanned with CamScanner

Clark, Barrett – EUROPEAN THEORIES OF THE DRAMA. WITH A SUPPLEMENT ON THE AMERICAN DRAMA. New York: Crown Publishers, 1959.
Clemen, Witt – THE DEVELOPMENT OF SHAKESPEARE'S IMAGERY. London: Methuen, 1966.
Clouard, Henri – PETITE HISTOIRE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE. Paris: A. Michel, 1965.
Cluzel, M. – MIMES ET POÈTES ANTIQUES. ESSAI SUR L'ANTIQUITÉ. Paris: Les Éditions du Scorpion, 1957.
Cohen, Gustave – HISTOIRE DE LA MISE EN SCÈNE DANS LE THÉÂTRE RÉLIGIEUX FRANÇAIS DU MOYEN-ÂGE. Paris: Editions Champion, 1926.
Cohen, Gustave – LE LIVRE DE CONDUITE DU RÉGISSEUR ET LE COMPTE DES DÉPENSES POUR LES MYS-TÈRES DE LA PASSION JOUÉS À MONS EN 1501. Strassbourg: L'Imprimérie Alsacienne, 1924.
Cohen, Gustave – LE THÉÂTRE EN FRANCE AU Paris: Rieder, 1928.
Collingwood, R. G. – THE PRINCIPLES OF ART. Oxford: Clarendon Press, 1938.
Comarnescu, Petru – SCRIERI DESPRE TEATRU. Iaşi: Editura Junimea, 1977.
Cook, Albert – THE DARK VOYAGE AND THE GOLDEN MEAN. A PHILOSOPHY OF COMEDY. Cambridge, Massachussets, f.e. 1965.
Copeau, Jacques – MOLIÈRE. Paris: Gallimard, 1976.
Cornford, F. M. – THE ORIGINS OF THE ATTIC COMEDY. Cambridge: University Press, 1934.
Corrigan, Robert W. – COMEDY, MEANING AND FORM. Scranton, PE: Chandler Publishing Co. 1965.
Couton, Georges – CORNEILLE ET LA TRAGÉDIE POLITIQUE Paris: Editions Presses Universitaires de France. col. *Que sais-je?,* 1984.
Curtius, E. R. – LITERATURA MEDIEVALĂ ŞI EVUL MEDIU LATIN. Bucureşti: Editura. Univers, 1970.
Curtui, Aurel – HAMLET ÎN ROMÂNIA. Bucureşti: Editura Minerva, 1977.
Cutrona, C. E. – BEHAVIOURAL MANIFESTATIONS OF SOCIAL SUPPORT: A MICROANALYTIC INVESTIGATION. "*Journal of Personality and Social Psychology*", 1988, 51.
D'Amico, Silvio – ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLE. A cura di -. Roma: Le Maschere, 1954-1966.
D'Amico, Silvio – LA REGIA TEATRALE. A cura di - .Roma: Belardetti ed., 1947.
D'Amico, Silvio – STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO. Vol. I-IV. Milano: Edizioni Garzanti. 1958.
De Sanctis, Francesco – ISTORIA LITERATURII ITALIENE. Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1965.
De Sanctis, Francesco – STUDII CRITICE. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958.
Debidour, Victor Henri – ARISTOPHANES PAR LUI-MÊME. Paris: Editions du Seuil, 1962.
Delcroix, Maurice – LE SACRÉ DANS LES TRAGÉDIES PROFANES DE RACINE. Paris: Nizet, 1970.
Deleanu, Horia – ISTORIA TEATRULUI CONTEMPORAN. Bucureşti: Editura Didiactică şi Pedagogică, 1963.
Deschamps, Gaston – MARIVAUX. Paris: Hachette, 1924.
Descotes, Maurice – LES GRANDS ROLES DU THÉÂTRE DE JEAN RACINE. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
Desnoiresterres, G. – LA COMEDIE SATYRIQUE AU XVIII-EME SIECLE. Paris: Emile Perrin, 1955.
Diaz Plaja, Guillermo – FEDERICO GARCIA LORCA. Bucureşti: Editura Univers, 1971.
Dibidour, Victor Henri – JEAN GIRAUDOUX. Paris: Editions Presses Universitaires, 1955.
Dion, Marcel – SOCIOLOGIE ET IDEOLOGIE. Paris, Editions Sociales, 1973.
Dodd, Carley H. - DYNAMICS OF INTERCULTURAL COMMUNICATION. Madison: Brown & Benchmark Publishers, 1995.
Doubrowsky, Serge – DE CE NOUA CRITICA? CRITICĂ ŞI OBIECTIVITATE. Bucureşti: Editura Univers, 1977.
Doumic, René – HISTOIRE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE. Paris: Editions Mellotée, f. a.
Drîmba, Ovidiu – ÎNSEMNĂRI DESPRE TEATRUL LUI IBSEN. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956.
Drîmba, Ovidiu – TEATRUL DE LA ORIGINI SI PANA AZI. Bucureşti: Editura Albatros, 1973.
Dubech, Lucien – HISTOIRE GENERALE ILUSTREE DU THEATRE. VOL. I-V. Paris: Librairie de France, 1931.
Dubourg, J. – DRAMATURGIE DE JEAN COCTEAU. Paris: Ed. Grasset, 1954.

Scanned with CamScanner

Duchartre, Louis-Pierre – LA COMMEDIA DELL'ARTE ET SES ENFANTS. Paris: Editions D'Art et Industrie, 1955.
Dufrenne, Mikel – FENOMENOLOGIA EXPERIENŢEI ESTETICE. Obiectul estetic. Bucureşti: Editura Meridiane 1976 (col. *Biblioteca de artă*).
Dumesnil, René – HISTOIRE ILLUSTREE DU THEATRE LYRIQUE. Paris: Librairie Plon, 1963.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe – SOFOCLE ŞI CONDIŢIA UMANĂ. Bucureşti: Editura Albatros, 1974.
Dumitrescu-Codreanu, Lucia – DE LA SISIF LA PROMETEU. Bucureşti: Editura Politică,1977.
Dumur, Guy – LES GRANDS DRAMATURGES. Paris: Ed. Del Duca, 1945.
Dumur, Guy – LES GRANDS DRAMATURGES. Paris: Edittore Del Duca, 1945.
Durand, Gilbert – STRUCTURILE ANTROPOLOGICE ALE IMAGINARULUI. INTRODUCERE ÎN ARHETIPO LOGIA GENERALĂ. Bucureşti: Editura Univers, 1970.
Duţu, Alexandru – SHAKESPEARE ÎN ROMÂNIA. Bucureşti: Editura Meridiane, 1964.
Duvignaud, Jean – L'ACTEUR. Paris, Gallimard, 1965.
Eco, Umberto – "*SOCIAL LIFE AS A SIGN-SYSTEM*" în STRUCTURALISM. ed. Robey, D. Oxford: Clarendon Press, 1973.
Eco, Umberto – LIMITELE INTERPRETĂRII. Bucureşti: Editura Pontica, 1996.
Eco, Umberto – OPERA APERTA. Milano: Edizioni Bompiani, 1962.
Eco, Umberto – OPERA DESCHISĂ. Piteşti: Editura Paralela 45, 2002.
Eco, Umberto – TRATAT DE SEMIOTICĂ GENERALĂ. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982.
Eliade, Mircea – DE ZALMOXIS À GENGIS-KHAN. Paris: 1970.
Eliade, Mircea – FROM PRIMITIVES TO ZEN. A THEMATIC SOURCEBOOK ON THE HISTORY OF RELIGIONS. London-New York: 1967.
Eliade, Mircea – HISTOIRE DES CROYANCES ET DES IDÉES RÉLIGIEUSES (vol. I-III). Paris: Payot, 1976-1983.
Eliade, Mircea – INITIATIONS, RITES, SOCIÉTÉS SECRÈTES. NAISSANCES MYSTIQUES. ESSAI SUR QUELQUES TYPES D'INITIATION. Paris: Éditions Gallimard, 1959.
Eliade, Mircea – MÉPHISTOPHÉLÈS ET L'ANDROGYNE. Paris: 1962.
Eliade, Mircea – MYTH AND REALITY. New York: Harper & Row, Publishers, Inc. 1963.
Eliade, Mircea – MYTHES, RÈVES ET MYSTÈRES. Paris: 1957
Eliade, Mircea – THE MYTH OF THE ETERNAL RETURN. Princeton: University Press, 1974.
Eliade, Mircea – THE SACRED AND THE PROFANE. New York: A Harvest Book, 1959.
Eliade, Mircea –TRAITÉ D'HISTOIRE DES RÉLIGIONS. Paris, 1949.
Elvin, B. – TEATRUL ŞI INTEROGAŢIA TRAGICĂ. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1959.
Engel, Edwin A. – THE HUNTED HEROES OF EUGENE O'NEILL. Cambridge (Mass.) Harvard Unversity Press, 1953.
Escarpit, Robert – LE FABRICANT DE NUAGES. Paris: Flammarion, 1969.
Escarpit, Robert – LES CONTES DE SAINT-GINGLIN. Paris: Editions Chagnard, 1973.
Escarpit, Robert – LITERAR ŞI SOCIAL. ELEMENTE PENTRU O SOCIOLOGIE A LITERATURII. Bucureşti: Editura Univers, 1974.
Escarpit, Robert – SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE. Paris: Presses Universitaires, 1968.
Escarpit, Robert –DE LA SOCIOLOGIA LITERATURII LA TEORIA COMUNICĂRII. STUDII ŞI ESEURI. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică 1980.
Façon, Nina – ISTORIA LITERATURII ITALIENE. Bucureşti: Editura. Ştiinţifică, 1969.
Faguet, Emile – DRAMA ANTICĂ. DRAMA MODERNĂ. Bucureşti: Editura Enciclopedică, 1971.
Faguet, Emile – LE DIX-HUITIEME SIECLE. Paris: Société Française d'Imprimérie, f.a.
Fergusson, Francis – THE HUMAN IMAGE IN DRAMATIC LITERATURE. New York: Garden City, 1957.
Fermor, Una-Ellis – THE FRONTIERS OF DRAMA. London: Methuem, 1945.
Findlater, Richard – 6 GREAT ACTORS. London: Hamish Hamilton, 1957.
Fiocco, Achille – TEATRO UNIVERSALE DAL NATURALISMO AI NOSTRI GIORNI. Roma: Cappelli-Forli, 1963.

Scanned with CamScanner

Fishman, Joshua A. – SOCIOLINGUISTIQUE. Labor-Nathan, Bruxelles, Paris, 1971.
Flora, Francesco – SAGGI DI POETICA MODERNA. Messina, Firenze G. D'Ana, 1949.
Fournel, Victor – LE THÉÂTRE AU XVII SIÈCLE. LA COMÉDIE. Paris: Lecène, Oudin et co, Editeurs, 1892.
Frenkian, Aram – ÎNȚELESUL SUFERINȚEI UMANE LA ESCHIL, SOFOCLE ȘI EURIPIDE. București: Editura pentru Literatură 1969.
Freud, Sigmund – INTRODUCERE ÎN PSIHOPATOLOGIE. PRELEGERI DE PSIHOPATOLOGIE. PSIHOPATOLOGIA VIEȚII COTIDIENE. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
Freud, Sigmund – SCRIERI DESPRE LITERATURĂ ȘI ARTĂ. București:Editura Univers, 1974.
Freud, Sigmund – DINCOLO DE PRINCIPIUL PLĂCERII. București: *Jurnalul Literar*, 1992.
Freud, Sigmund – OPERE (vol. I-V). București: Trei, 1999-2001.
Freud, Sigmund – PSIHANALIZA VISULUI. București: Editura Mediarex, 1995.
Freud, Sigmund – TOTEM ET TABOU. Paris: Payot, 1977.
Freud, Sigmund – TREI ESEURI PRIVIND TEORIA SEXUALITĂȚII. București: Editura Măiastra, 1997.
Frye, Northrop – ANATOMIA CRITICII. București: Editura Univers, 1972.
Gadamer, Hans Georg – ACTUALITATEA FRUMOSULUI. Iași: Editura Polirom, 2000.
Gassier, Alfred – LE THÉÂTRE ESPAGNOL. Paris: Paul Ollendorf Editeur, 1898.
Gassner, John – FORMĂ ȘI IDEE ÎN TEATRUL MODERN. București. Editura Meridiane, 1972.
Gassner, John – THEATRE AT CROSSROADS. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
Gautier, Théophile – HISTOIRE DU ROMANTISME. Paris, f.e. 1874.
Gautier, Théophile – LES MAÎTRES DU THÉATRE FRANÇAIS DE ROTROU À DUMAS-fils. Paris: Payot, 1929.
Genest, Emile et Duberoy, E. – LA MAISON DE MOLIÈRE. CONNUE ET INCONNUE. Paris: Librairie Fischbacher, 1922.
Georgescu, Paul Alexandru – TEATRUL SPANIOL CLASIC. București: Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Gheorghiu, Mihnea – ORIENTĂRI ÎN LITERATURA STRĂINĂ. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
Gheorghiu, Octav și Cucu, Silvia – ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1966, vol. I – II.
Gheorghiu, Octavian – TEATRUL ANTIC GREC ȘI LATIN. București: Editura Meridiane, 1970.
Ghițulescu, Mircea – O PANORAMĂ A LITERATURII DRAMATICE ROMÂNE CONTEMPORANE. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.
Giles Herbert, A. – A HISTORY OF CHINESE LITERATURE. New York, Grove Press Inc. 1923.
Giurăscu, C-tin și Giurăscu, Dinu C.– ISTORIA ROMÂNILOR DIN CELE MAI VECHI TIMPURI PÂNĂ ASTĂZI. EDIȚIA A II-A. București, Editura Albatros, 1975.
Goethe, J. W. – MAXIME ȘI REFLECȚII. București: Editura Univers, 1972.
Goldoni, Carlo – MEMORIE. PARTE PRIMA. PARTE SECONDA. Milano: Casa editrice Sonzogno, 1926.
Goldoni, Carlo – MEMORIILE... București: Editura pentru Literatură Universală, 1967
Gouhier, Henri – LE THÉÂTRE ET L'EXISTENCE. Paris: Ed. Aubier, 1952
Gramatopol, Mihai – MOIRA, MYTHOS, DRAMA. BUCUREȘTI: Editura pentru Literatură 1970.
Granville-Barker, Harley – PREFACES TO SHAKESPEARE. Princeton: University Press. (vol I – 1946, vol. II – 1947).
Grigorescu, Dan – SHAKESPEARE ÎN CULTURA ROMÂNĂ. București: Editura Minerva, 1971.
Grigoriu, Elena – ZORII TEATRULUI CULT ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ. București: Editura Albatros, 1983.
Gurewitch, Morton – COMEDY,THE IRRATIONAL VISION. Londra & Ithaca: Cornell University Press, 1975.
Guyot, Charles – DIDEROT, PAR LUI-MEME. Paris: Editions du Seuil, 1957.
Haedens, Kléber – UNE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE. Paris: Ed. René Julliard, Sequana, 1943.
Halliday, F. E. – SHAKESPEARE AND HIS CRITICS. London: Gerald Duckworth & Co. 1958.

Scanned with CamScanner

Hardison, O. B. – CHRISTIAN RITE AND CHRISTIAN DRAMA IN THE MIDDLE AGE. Baltimore:Johns Hopkins Press, 1965.
Haret, Spiru – MECANICA SOCIALĂ. În OPERE. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1969.
Hay, Cyrus – THE HYACINT ROOM. AN INVESTIGATION INTO THE NATURE OF COMEDY, TRAGEDY AND TRAGICOMEDY. London: Chatto & Windus, 1964.
Hazard, P. – LA CRISE DE LA CONSCIENCE EUROPEENE, 1680-1715. Paris: Fayard, 1961.
Hegel, Fr. W. – PRELEGERI DE ESTETICĂ VOL I - II. Bucureşti, Editura Academiei, 1966.
Henn, T. R. – THE HARVEST OF TRAGEDY. London:Methuen, 1956.
Horaţiu – ARTA POETICĂ. TEXT, TRADUCERE, COMENTAR DE H. MIHĂESCU, ASISTENT LA FACULTATEA DE LITERE DIN IAŞI. Iaşi: Atelierele „Presa Bună", 1943.
Houssaye, Arsène – LES COMÉDIENNES DE MOLIÈRE. Paris: Dentu, 1879.
Huch, Ricarda – ROMANTISMUL GERMAN. Bucureşti: Editura Univers, 1974.
Huizinga, Johann – AMURGUL EVULUI MEDIU. Bucureşti: Editura Univers,1970.
Husar, Al. – IZVOARELE ARTEI. Bucureşti, Editura Meridiane, 1988.
Ianoşi, Ion – ESTETICA. Bucureşti: Editura Didiactică şi Pedagogică, 1978.
Ianoşi, Ion – LITERATURĂ ŞI FILOSOFIE. INTERACŢIUNI ÎN CULTURA ROMÂNĂ. Bucureşti; Editura Minerva, 1986.
Ianoşi, Ion – MORALITĂŢI. IDEI INOPORTUNE. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1999.
Ianoşi, Ion – NEARTA-ARTĂ. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1985.
Ianoşi, Ion – SUBLIMUL ÎN SPIRITUALITATEA ROMÂNEASCĂ. Bucureşti: Editura Meridiane1987.
Ianoşi, Ion – UMANISM: VIZIUNE ŞI ÎNTRUPARE. Bucureşti; Editura. Eminescu, 1978.
Ionesco, Eugène – NOTE ŞI CONTRANOTE. Bucureşti: Editura Humanitas, 1992.
Isbăşescu, Mihai – ISTORIA LITERATURII GERMANE. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1968.
Ivanciu, Nina – COMICUL PROZEI. PLĂCERI REGĂSITE. Bucureşti: Editura Univers, 1998.
Ivanciu, Nina – EPISTEMĂ ŞI RECEPTARE. Bucureşti: Editura Univers 1988.
Jamati, Georges – THÉÂTRE ET VIE INTÉRIEURE. Paris: Ed. Flammarion, 1952.
Jaspers, Karl – STRINDBERG ET VAN GOGH. Paris: Ed. de Minuit, 1953.
Jaspers, Karl – TEXTE FILOSOFICE, Bucureşti, Editura Politică, 1986.
Jauss, Hans Robert – EXPERIENŢĂ ESTETICĂ ŞI HERMENEUTICĂ LITERARĂ. Bucureşti: Editura Univers, 1983.
Joule, Robert Vincent – TRATAT DE MANIPULARE. Bucureşti: Editura Antet, 1997.
Jouvet, Louis – L'ART DU THÉÂTRE. Paris, Bruxelle: Editions Héraldy, 1946.
Juleville, L. Petit de – LE THEATRE EN FRANCE DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS. Paris: Librairie Armand Colin, 1908.
Kapferer, Jean-Noël – RUMEURS. LE PLUS VIEUX MÉDIA DU MONDE. Paris. Editions Seuil, 1977.
Kenneth, Richard şi Thomson, Peter – THE EIGHTEENTH CENTURY ENGLISH STAGE. London Methuen, 1972.
Kernbach, Victor – DICŢIONAR DE MITOLOGIE GENERALĂ. Bucureşti: Editura Albatros, 1983.
Kernbach, Victor – MIT. MITOGENEZĂ. MITOSFERĂ. Bucureşti: Editura Cartea Şcoalelor, 1995.
Kitto, H. D. – GREEK TRAGEDY. Londra, Methuen 1966.
Kott, Jan – SHAKESPEARE, CONTEMPORANUL NOSTRU. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Kottak, Conrad Phillip – MIRROR FOR HUMANITY. A CONCISE INTRODUCTION TO CULTURAL ANTHROPOLOGY. New York: McGraw & Hill, 1996.
Lanson, Gustave – HISTOIRE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE. Paris: Hachette, 1921.
Larroumet, Gustave – LA COMÉDIE DE MOLIÈRE. Paris: Hachette, 1887.
Lăzărescu, Dan A. – INTRODUCERE ÎN SHAKESPEAREOLOGIE. Bucureşti: Editura Univers, 1974.
Leclerc, Guy – LES GRANDES AVENTURES DU THÉÂTRE. Paris:Les Editions Français Réunis, 1965.
Lecomte, Henry – HISTOIRE DES THÉATRES DE PARIS. LA RENAISSANCE. Paris: H. Dragon, 1905.
Leonte, Liviu – CONSTANTIN NEGRUZZI. Bucureşti: Editura Minerva, 1980 (seria Universitas).
Lessing, G.E. – OPERE. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958.

Scanned with CamScanner

Lévi-Strauss, Claude – ANTROPOLOGIA STRUCTURALĂ. Bucureşti: Editura Politică, 1975 (col. *Idei contemporane*).
Levițchi, Leon – ISTORIA LITERATURII ENGLEZE & AMERICANE. VOLUMUL I- II. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.
Levițki, Leon – STUDII SHAKESPEARIENE. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1974.
Lintilhac Eugène – LE THEATRE SERIEUX DU MOYEN-ÂGE. Paris: Ernest Flammarion, f.a.
Lukacs, Georg – SPECIFICUL LITERATURII ŞI AL ESTETICULUI. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Lupan, Radu – GEORGE BERNARD SHAW. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958.
Madaule, Jacques – ISTORIA FRANȚEI, VOL. I-III. Bucureşti: Editura Politică, 1973.
Madaule, Jacques – LE DRAME DE PAUL CLAUDEL. Paris: D. de Brower, 1964.
Malraux, André – OMUL PRECAR ŞI LITERATURA. BUCUREŞTI: Editura Univers, 1980.
Mander, Raymond & Mitchenson, Joe – HAMLET THROUGH THE AGES. London: Rockliff, 1955.
Mantzius, Karl – MOLIÈRE. LES THÉATRES. LE PUBLIC & LES COMÉDIENS DE SON TEMPS. Paris: Armand Colin, 1908.
Marinescu-Hîmu, Maria şi Piatkowski, Adelina – ISTORIA LITERATURII ELINE. Bucureşti: Editura Ştiințifică 1972.
Markiewicz, Henryk – CONCEPȚIILE ŞTIINȚEI LITERATURII. Bucureşti: Editura Univers, 1998.
Marnet, Daniel – ANDROMAQUE DE JEAN RACINE. Paris: Editions Melottée, f.a.
Martini, Fritz – ISTORIA LITERATURII GERMANE. Bucureşti, Editura Univers, 1972.
Maşek, V. E. – ARTA DE A FI SPECTATOR. Bucureşti, Editura Meridiane, 1986.
Mate, Gavril – UNIVERSUL KITSCHULUI. O PROBLEMĂ DE ESTETICĂ. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1985.
Matvejević, Predrag – POUR UNE POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT & AL. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
Mănescu, Clio – MITUL ANTIC ELEN ŞI DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ. Bucureşti: Ed. Univers, 1977.
Mărgineanu, Ioana – TEATRUL ŞI ARTELE POETICE. Bucureşti: Editura Univers, 1986.
McLuhan, Marshall – GALAXIA GUTTENBERG. Bucureşti: Editura Politică, 1975 (col. *Idei contemporane*).
Mehring, Franz – PAGINI DESPRE LITERATURA GERMANĂ . Bucureşti: Editura Univers, 1972.
Meredith, George – AN ESSAY ON COMEDY. New York: Doubleday Anchor Book, 1956.
Mongrédien, Georges – LA VIE QUOTIDIENNE DES COMÉDIENS AUX TEMPS DE MOLIÈRE. Paris: Hachette, 1966.
Moussinac, Leon – LE THÉÂTRE DES ORIGINES À NOS JOURS. Paris: Editions Amiot-Dumont, 1957.
Muir, Kenneth – SHAKESPEARE'S SOURCES. London: Methuen, 1965.
Munteanu, Romul – CLASICISM ŞI BAROC ÎN CULTURA EUROPEANĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA. Bucureşti: Editura Univers, 1981.
Munteanu, Romul – LITERATURA EUROPEANA IN EPOCA LUMINILOR. Bucureşti: Editura Enciclopedică, 1971.
Nicolau, V. – ARISTOFAN. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955.
Nicoll, Allardyce – BRITISH DRAMA. LONDON: George G. Harrap, 1925.
Nicoll, Allardyce – LO SPAZIO SCENICO. Roma: Bulzoni ed., 1972.
Nicoll, Allardyce – THE DEVELOPMENT OF THE THEATRE. London: George G. Harrap, 1965.
Nicoll, Allardyce – WORLD DRAMA, FROM AESCHYLOS TO ANOUILH. London: Harrap, 1961.
Nietzsche, Friedrich – NAŞTEREA TRAGEDIEI. (in vol. *De la Apollo la Faust*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978 – Col. *Biblioteca de artă*).
Norwood, G. – GREEK COMEDY. London: Methuen, 1964.
Ortéga y Gasset, José – DEZUMANIZAREA ARTEI ŞI ALTE ESEURI DE ESTETICĂ. Bucureşti: Editura Humanitas 2000.
Ortéga y Gasset, José – MEDITAȚII DESPRE DON QUIJOTE ŞI ALTE GÂNDURI DESPRE ROMAN. Bucureşti: Editura Univers, 1973.
Ortéga y Gasset, José – REVOLTA MASELOR. Bucureşti: Editura Humanitas, 1994.
Ortéga y Gasset, José – TEMA VREMII NOASTRE. Bucureşti: Editura Humanitas, 1997.

Scanned with CamScanner

Palmer, John – POLITICAL AND COMIC CHARACTERS OF SHAKESPEARE. London: Macmillan, 1964.
Pandolfi, Vito – REGIA E REGISTI DEL TEATRO MODERNO. Bologna: Capelli, 1961.
Pandolfi, Vito – STORIA UNIVERSALE DEL TEATRO DRAMMATICO. Torinese: Unione Tipografica, 1964, vol I – II.
Pânzaru Ion – CERCETARE DE ESTETICA A ORALITATII. ESEU DESPRE CANTECELE DE GESTA. Bucureşti: Editura Univers, 1989.
Pânzaru, Ioan – PRACTICI ALE INTERPRETĂRII DE TEXT. Iaşi: Editura Polirom, 1999.
Papacostea-Danielopolu, Cornelia – LA CRITIQUE SOCIALE-POLITIQUE DANS LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE EN LANGUE GRECQUE DES PRINCIPAUTÉS ROUMAINES (FIN DU XVIII-E DÉBUT DU XIX-E SIÈCLE) . *„Folia Neohellenica, Zeitschrift für Neogräzistik"*, Amsterdam, 1977, vol. II.
Papadima, Ovidiu – HEINRICH VON KLEIST. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Papu, Edgar – DIN LUMINILE VEACULUI. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1968.
Pareyson, Luigi – ESTETICA. TEORIA FORMATIVITĂŢII. Bucureşti: Editura Univers, 1977.
Parfene, Constantin – RECEPTAREA POEZIEI. Iaşi: Editura Polirom, 1998.
Paris, J. – J. W. GOETHE. Paris: L'Arche, 1956.
Pavel, Amelia – EXPRESIONISMUL ŞI PREMISELE SALE. Bucureşti: Editura Meridiane, 1978.
Părvulescu, Ioana – PREJUDECĂŢI LITERARE. OPŢIUNI COMODE ÎN RECEPTAREA LITERATURII. Bucureşti: Editura. Univers, 1999.
Petrescu, Camil – COMENTARII ŞI DELIMITĂRI ÎN TEATRU. Bucureşti: Editura. Eminescu, 1983 (col. *Thalia*).
Petrescu, Camil – MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI. Bucureşti: Editura enciclopedică română, 1971.
Pignarre, Robert – HISTOIRE DU THÉÂTRE. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
Pippidi, Dionisie M. – FORMAREA IDEILOR LITERARE ÎN ANTICHITATE. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1972.
Platon – BANCHETUL. Bucureşti: Editura Humanitas, 1995.
Popper, Karl Raimund – CONJECTURI ŞI INFIRMĂRI. Bucureşti: Editura Trei, 2001.
Popper, Karl Raimund – FILOSOFIE SOCIALĂ ŞI FILOSOFIA ŞTIINŢEI. Bucureşti: Editura Trei, 2000.
Popper, Karl Raimund – ÎN CĂUTAREA UNEI LUMI MAI BUNE. Bucureşti: Editura Humanitas, 1998.
Popper, Karl Raimund – LECŢIA ACESTUI SECOL. Bucureşti: Editura Nemira, 1998.
Popper, Karl Raimund – LOGICA CERCETĂRII. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.
Popper, Karl Raimund – MIZERIA ISTORICISMULUI. Bucureşti: Editura ALL, 1996.
Popper, Karl Raimund – SOCIETATEA DESCHISĂ ŞI DUŞMANII EI. VOL. I – VISUL LUI PLATON, VOL. II – EPOCA MARILOR PROFEŢII: HEGEL ŞI MARX. Bucureşti: Editura Humanitas, 1993.
Potts, L.J. – COMEDY. London: Hutchinson & Co. 1966.
Prod'homme, J.-G. – SIMFONIILE LUI BEETHOVEN. P. Neamţ: Editura Răzeşu, 2004.
Prosser, Eleanor – DRAMA AND RELIGION IN THE ENGLISH MISTERY PLAY. Stanford: California.
Ralea, Mihai – PORTRETE, CĂRŢI, IDEI. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1966.
Ralea, Mihai – PRELEGERI DE ESTETICĂ. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1972.
Ralea, Mihai – SCRIERI (v. I-VII). Bucureşti: Editura Minerva, 1972-1989.
Rădulescu, Mihai – STILISTICA SPECTACOLULUI. Iaşi: Editura Junimea, 1985 (seria *Arlechin*).
Renier, Gustave – LE CID DE CORNEILLE. Paris: Editions de la Pensée Moderne, f.a.
Ribner, Irving – PATTERNS IN SHAKESPEARIAN TRAGEDY . London: Methuen, 1964.
Ribner, Irving – THE ENGLISH HISTORY PLAY IN THE AGE OF SHAKESPEARE. London: Methuen, 1965.
Ricoeur, Paul - ESEURI DE HERMENEUTICĂ. Bucureşti: Editura Humanitas, 1995.
Robert, Marthe – HEINRICH VON KLEIST - DRAMATURGE. Paris: L'Arche, 1955.
Rosenkrantz, Karl – O ESTETICĂ A URÂTULUI. ÎNTRE FRUMOS ŞI COMIC. Bucureşti: Editura Meridiane, 1984.
Rosman, Abraham – THE TAPESTRY OF CULTURE.AN INTRODUCTION TO CULTURAL ANTHROPOLOGY. New York: McGraw & Hill, 1995.
Rossi, L.E. – IL DRAMA SATIRESCO ATTICO, în *Dialoghi de Archeologia*, IV, 1972, p. 248-302.

Scanned with CamScanner

Rousset, Jean – FORME ET SIGNIFICATION. Paris: Librairie José Corti, 1969.
Rusu, Liviu – ESCHIL, SOFOCLE, EURIPIDE. Bucureşti: Editura Tineretului, 1961.
Sabbatini, Nicola – PRATICA DI FABBRICAR SCENE E MACCHINE NE' TEATRI. Ravenna, 1638, Firenze: Edizioni Sansoni Antiquariato, 1956.
Sadoveanu, Ion Marin – DRAMA SI TEATRUL RELIGIOS IN EVUL MEDIU. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1972.
Sagan, Carl – THE BRAINS OF BROCA. Bucureşti: Editura Politică, 1981.
Sagan, Carl – THE DRAGONS OF EDEN. SPECULATIONS ON THE EVOLUTION OF HUMAN INTELLIGENCE. New York: f.e. 1977.
Sarcey, Francisque – LA COMEDIE. Paris: Librairie des Annales, f.a.
Schiller, Friedrich – SCRIERI ESTETICE. Bucureşti: Editura Univers, 1981.
Schiller, Friedrich – UBER KUNST UND WIRKICHKEIT. SCHRIFTEN UND BRIEFE ZUR AESTETIK. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1959.
Schlegel, A. W. – ŒUVRES (v. I-III). Leipzig: Libr. de Weidmann, 1846.
Schlegel, A. W. – COURS DE LITTERATURE DRAMATIQUE. Paris: A. Lacroix Verbœkhaven & Co, 1965.
Scott, A. C. – THE CLASSICAL THEATRE OF CHINA. London, George Allen & Unwin, 1957.
Sebastian, Mihail – DIRECTORATUL CAMIL PETRESCU, în *„Viaţa Românească"*, XXXII, nr. 2.
Sepet, Marius – LES PROPHETES DU CHRIST. ÉTUDE SUR LES ORIGINES DU THEATRE DU MOYEN ÂGE. Paris, Librairie Académique Didier & Co. 1978.
Shergold, N. D. – A HISTORY OF THE SPANISH STAGE FROM MEDIÆVAL TIMES UNTIL THE END OF THE SEVENTEENTH CENTURY. Oxford: Clarendon Press, 1967.
Silvestru, Valentin – ELEMENTE DE CARAGIALEOLOGIE. Bucureşti: Editura Eminescu, 1979.
Simon, P. H. – THÉATRE ET DESTIN. Paris: Armand Colin, 1959.
Slama-Cazacu, Tatiana – STRATAGEME COMUNICAŢIONALE ŞI MANIPULAREA. Iaşi: Editura Polirom, 2000.
Solomon, Dumitru – TEATRUL CA METAFORĂ. Bucureşti: Editura Eminescu, 1986 (col. *Masca*).
Staël, Madame de – DE L'ALLEMAGNE. Paris: Librairies Hachette, 1958.
Starobinski, Jean – TEXTUL ŞI INTERPRETUL. Bucureşti: Editura Univers, 1985.
Steffen, V. – THE SATYR-DRAMAS OF EURIPIDES, în *Comentarii Societatis Philologie, Polonorum*, Wroclaw, 1971, p. 203-226.
Steiner, George – THE DEATH OF TRAGEDY. London: Faber & Faber, 1961.
Strehler, Giorgio – UN THEATRE POUR LA VIE. Paris: Fayard, 1980.
Sturdza Bulandra, Lucia – AMINTIRI, AMINTIRI. Bucureşti: Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1956.
Styan, L. J. – THE ELEMENTS OF DRAMA. Cambridge: University Press, 1962.
Suchianu, I. – DIVERSE ÎNSEMNĂRI ŞI AMINTIRI. Bucureşti: Editura Univers, 1933, p. 28.
Sutton, D. – THE GREEK SATYR PLAY. Mesenheim am Glan, 1980.
Şerban, N. – RACINE EN ROUMANIE. Bucureşti: Editions Lutetia, 1940.
Teodorescu, Leonida – DRAMATURGIA LUI CEHOV. Bucureşti: Editura Univers, 1972.
Thibaudet, Albert – FIZIOLOGIA CRITICII. Bucureşti: Editura Univers, 1979
Thomson, Peter – SHAKESPEARE'S PROFESSIONAL CAREER. Cambridge: University Press, 1999
Thorens, Léon – LE DOSSIER MOLIÈRE. Verviers: Editions Gérard, 1964.
Tieck, Ludwig – DRAMATURGISCHE BLÄTTER. Breslau: Iosif Max Verlag, 1826.
Tieghem, Phillippe van – BEAUMARCHAIS PAR LUI-MEME. Paris: Editions du Seuil, 1960.
Tieghem, Phillippe van – DICTIONNAIRE DES LITTÉRATURES. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
Tieghem, Phillippe van – HISTOIRE LITTÉRAIRE DE L'EUROPE ET DE L'AMÉRIQUE DE LA RENAISSANCE À NOS JOURS. Paris, Armand Colin, 1941.
Tieghem, Phillippe van – LE MOUVEMENT ROMANTIQUE. Paris: Librairies Hachette, 1912.
Tieghem, Phillippe van – LES GRANDES DOCTRINES LITTÉRAIRES EN FRANCE. Presses Universitaires de France: 1963.

Scanned with CamScanner

Tieghem, Phillippe van – PETITE HISTOIRE DES GRANDES DOCTRINES LITTÉRAIRES EN FRANCE. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
Tieghem, Phillippe van – TECHNIQUE DU THÉÂTRE. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
Todorov, Tzvetan – TEORII ALE SIMBOLULUI . Bucureşti: Editura Univers, 1983.
Toffler, Alvin – AL TREILEA VAL. Bucureşti: Editura. Politică, 1983.
Toffler, Alvin – ŞOCUL VIITORULUI. Bucureşti: Editura Politică, 1973
Torelli, L. – IL TEATRO ITALIANO DALLE ORIGINI AI NOSTRI GIORNI. Milano: f.e., 1924.
Townsend, Dabney – INTRODUCERE ÎN ESTETICĂ. Bucureşti: Editura All, 2000.
Van Tieghem, Philippe – LES GRANDS COMÉDIENS. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
Van Tieghem, Phillippe – LES GRANDS ACTEURS CONTEMPORAINS. Paris: Ed. Presses Universi-taires de France, 1960.
Vasiliu, M. – ALEXANDRU DAVILA. Bucureşti: Editura Meridiane, 1965.
Vasiliu, Mihai – ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC. Bucureşti: Editura Albatros, 1972.
Veinstein, Andre – LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE ET SA CONDITION ESTHÉTIQUE. Paris: Flammarion Editeurs, 1955.
Verdery Katherine – COMPROMIS ŞI REZISTENŢĂ. CULTURA ROMÂNEASCĂ SUB CEAUŞESCU. Bucureşti: Editura Humanitas 1994.
Vianu, Elena – RACINE. Bucureşti: Editura Tineretului, 1956.
Vianu, Tudor – FILOSOFIA CULTURII. Bucureşti: Editura Publicom, 1945.
Vianu, Tudor – FILOSOFIE ŞI POEZIE. Bucureşti: Casa Şcoalelor, 1943.
Vianu, Tudor – GOETHE. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1962.
Vianu, Tudor – SCHILLER. Bucureşti: Editura tineretului, 1961.
Vianu, Tudor – STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ. Bucureşti: Editura Academiei, 1963.
Vianu, Tudor – VOLTAIRE. Bucureşti: Editura tineretului, 1955.
Vilar, Jean – DE LA TRADITION THÉATRALE. Paris: Gallimard, Editions L'Arche, 1955.
Vlăduţ, C. – ION CÂMPINEANU. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1973.
Voinescu, Alice – ESCHIL. Bucureşti: Fundaţia pentru Literatură, 1946.
Voltz, Pierre – LA COMÉDIE. Paris, Armand Collin, 1964.
Vulcănescu, Romulus – FENOMENUL HORAL. Craiova: Editura Ramuri, 1944.
Vulcănescu, Romulus – MĂŞTILE POPULARE. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1970.
Vulcănescu, Romulus – MITOLOGIE ROMÂNĂ. Bucureşti: Editura Academiei, 1987.
Webster, Margret – SHAKESPEARE TODAY. London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1957.
Webster, T. B. L. – GREEK THEATRE PRODUCTION (ed. a II-a), London, 1970.
Webster, T. B. L.– THE GREEK CHORUS. London, 1970.
Weiss, Aurelius - LE THÉATRE DE LUIGI PIRANDELLO. Paris: Librairie 73, 1964.
Wellek, René – CONCEPTELE CRITICII. Bucureşti: Editura Univers, 1970.
Wellek, René şi Warren, Austin – TEORIA LITERATURII. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală 1967.
Wickham, Glynne – EARLY ENGLISH STAGES. 1300-1660. London: Routledge and Kegan Paul; New York, Columbia University Press, 1966, vol. I-II.
Wilson, Knight G. – THE CROWN OF LIFE. London: Methuen, 1965.
Wilson, Knight G. – THE IMPERIAL THEME. London: Methuen, 1960 şi 1965.
Wolf, Christa – CASSANDRE. LE RÉCIT ET LES PRÉMIÈRES. Aix-en-Provence: Editions Alinéa, 1985.
Young, Karl – THE DRAMA OF THE MEDIÆVAL CHURCH. Oxford: Clarendon Press, 1933.
Zalis, H. – ROMANTISMUL ROMÂNESC. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968.
Zamfirescu, Ion – ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI. RENAŞTEREA. REFORMA. BAROCUL.
Zamfirescu, Ion – ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI. Vol. I – ANTICHITATEA. Bucureşti. Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958.
Zamfirescu, Ion – ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI. EVUL MEDIU. RENAŞTEREA (I).Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966.
Zamfirescu, Ion – PANORAMA DRAMATURGIEI UNIVERSALE. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1973.

Scanned with CamScanner

Zamfirescu, Ion – TEATRUL EUROPEAN ÎN EPOCA LUMINILOR. Bucureşti: Editura Eminescu, 1981.
Zimmer, Heinrich – REGELE ŞI CADAVRUL. Bucureşti: Editura Humanitas, 1994.
Zink, G., Gravier, M., Grappin, P., Plord, H., David, Cl., – HISTOIRE DE LA LITTERATURE ALLEMANDE. Paris: Aubier, ed. Montaigne, 1959.

Scanned with CamScanner

Casa Editorială
DEMIURG

Scanned with CamScanner